

**MAURO MARCELO BERTÉ**

**O TRABALHO DA CITAÇÃO EM  
*FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre. Curso de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Linha de Pesquisa em Estudos da Tradução, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Mendonça Cardozo.

**CURITIBA**

**2010**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando MAURO MARCELO BERTÉ para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados MAURICIO MENDONÇA CARDOZO, HELENA FRANCO MARTINS e PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“O TRABALHO DA CITAÇÃO EM FRAGMENTOS DE UM DISCURSO AMOROSO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
MAURICIO MENDONÇA CARDOZO		APROVADO
HELENA FRANCO MARTINS		APROVADO
PATRÍCIA DA SILVA CARDOSO		APROVADO

Curitiba, 17 de setembro de 2010.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran  
Coordenadora

A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação [...] É um símbolo, um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro) (COMPAGNON, 2007, p. 120-121).

---

<sup>1</sup> A Nota de Rodapé é um pequeno corpo compacto, em caixa baixa, que lança à fossa comum os autores mortos e os vivos que ela executa ao citá-los. Há duas funções desse fosso asseptizante destinado às notas de rodapé: a defesa (referências eruditas, acertos de conta, demarcações sutis, denegações acessórias, recuos encobertos) e o papel estético (livram o texto de suas sobrecargas)(COMPAGNON, 2007, p. 124-127).

## Resumo

Roland Barthes afirma que sua obra *Fragmentos de um discurso amoroso*, de 1977, diferentemente de um romance, uma análise ou descrição, põe em cena uma enunciação, em que se oferece um lugar de fala, o lugar do sujeito amoroso que, apaixonadamente, fala de si mesmo diante do outro. A obra explicita um intenso trabalho de citação, em fragmentos e referências ao longo do texto, que se caracteriza pela interpretação e reescrita do discurso do outro. Nossa leitura procura ressaltar essa natureza transformadora do trabalho da citação, exemplificado na atenção a duas das referências mais citadas no livro: *Banquete*, de Platão, e *Werther*, de Goethe. Além de corroborar a visão barthesiana de escritura, em que esta tende infinitamente ao citacional, esse trabalho mostra que o leitor, diante de *Fragmentos de um discurso amoroso*, é também escritor, ou ainda, reescritor do texto.

**Termos para indexação:** Citação, intertextualidade, discurso amoroso, Roland Barthes.

## Abstract

Roland Barthes claims that his 1997 masterpiece *A Lover's Discourse: Fragments*, different then a romance, analysis or description, puts in scene an enunciation in which it is offered a place of speech, the loving subject's place who passionately speaks of himself in front of the other. His masterpiece shows an intense citation work in fragments and references throughout the text which are characterized by interpretation and rewriting of the other's speech. Our reading tries to highlight this transforming nature of the citation work, exemplifying in the attention the two references which are more quoted in the book: *Banquet*, of Plato, and *Werther*, of Goethe. Besides corroborating the barthesian vision of writing, in which it infinitely tends to the citational this work shows that in *A Lover's Discourse: Fragments* the reader is also the writer or still rewriter of the text.

**Index terms:** Quotation, inter-textuality, loving speech, lover's discourse, Roland Barthes.

## Sumário

Resumo .....	04
Abstract .....	04
Introdução .....	06
1. <i>Fragmentos de um discurso amoroso</i> .....	11
1.1 Discurso amoroso x romance de amor .....	111
1.2. Origem e recepção .....	222
1.3. Gênero e forma .....	27
1.4. Forma e fragmento .....	31
1.5. Figura .....	35
1.6. Ordem .....	36
1.7. Referências .....	39
2. O Trabalho da Citação .....	41
2.1. Intertextualidade .....	48
2.2. Repetição, simulação e iterabilidade .....	52
3. Werther no Banquete de Platão .....	60
3.1. Acerca das obras .....	600
3.2. Acerca das citações .....	65
Conclusão .....	85
Referências .....	87

## Introdução

Roland Barthes (1915-1980) transitou por diversos campos de estudo, sempre abordados com novas ferramentas críticas que corresponderam a sua sempre cambiante trajetória intelectual<sup>2</sup>. Desse percurso multifacetado, destaca-se um importante trabalho crítico, coerente e profundo sobre a “escrita” que tem grande influência sobre nossa compreensão de textualidade contemporânea. Mas também o que o diferenciou da sua geração de intelectuais franceses foi a elegância como escritor, revelada na preocupação também com a escrita (enquanto marca pessoal) de seus textos em praticamente tudo o que publicou, até mesmo quando sua produção tinha um caráter declaradamente teórico.

Sobre essa tarefa de escritor, Éric Marty, autor de *Roland Barthes: o ofício de escrever* (obra de 2006, traduzida por Daniela Cerdeira e publicada em 2009), traça um retrato de Barthes, descrito e narrado em dois momentos: num primeiro, Marty é aluno de Barthes e comenta fatos biográficos do mestre. No segundo, é transcrito o seminário que Marty, agora como professor, realizou sobre *Fragmentos de um discurso amoroso* (obra de 1977), na Universidade de Paris VII, em 2005. Ao promover uma reflexão sobre o significado desse ofício de escrever, Marty retoma os prefácios de sua autoria elaborados para a reedição de 2002 das *Œuvres complètes*, de Roland Barthes, para a Édition Du Seuil.

---

<sup>2</sup> Nova e Glenadel (2005, p. 8) apresentam o texto de Barthes como um “edifício de múltiplas portas”, pois o autor, entre objetos de estudo e abordagens teóricas, foi estruturalista, psicanalítico, semiólogo, mitológico, político, analista da imagem, autorizada, escritor...

Com base nesses prefácios – que consideram toda a produção intelectual de Barthes, abrangendo textos e notas de menor repercussão – e em *Roland Barthes por Roland Barthes* (obra autobiográfica de 1975), Marty (2009, p. 123-124) apresenta as diferentes sequências ou fases da obra do autor, separadas, segundo critérios propostos pelo próprio Barthes<sup>3</sup> em sua autobiografia, pelo intertexto (a rede de influências) e pelos grandes temas ou *leitmotive* do seu trabalho.

A primeira fase proposta por Marty, que abarca o período de 1942 a 1961, tem influência de Sartre, Marx e Brecht e trata de “mitologia social”. São desse período *O grau zero da escrita*, *Michelet* e *Mitologias*. O segundo período (1962-1967) tem influência de Saussure e como tema “a semiologia”. Pertencem a essa fase *Sobre Racine*, *Ensaaios críticos*, *A Torre Eiffel*, *Elementos de semiologia*, *Crítica e verdade* e *Sistema da moda*. Os anos de 1968 a 1971 são influenciados por Sollers, Kristeva, Derrida e Lacan. O grande tema é “a textualidade” e as obras são *S/Z*, *O império dos signos* e *Sade*, *Fourier*, *Loyola*. A fase de 1972 a 1976 dialoga com Nietzsche e fala da “moralidade”. A esse período pertencem *Novos ensaios críticos*, *O prazer do texto* e *Roland Barthes por Roland Barthes*. A quinta e última fase (1977-1980) constitui-se de obras escritas posteriormente a *Roland Barthes por Roland Barthes*. A esta fase pertencem *Fragmentos de um discurso amoroso*, *Aula*, *Sollers escritor* e *A câmara clara*.

---

<sup>3</sup> Eric Marty não segue a risca o quadro de fases elaborado por Barthes (2003b, p. 162). Primeiramente, porque Barthes define uma fase pré-escrita de qualquer obra, cujo tema se define como “desejo de escrever”; Barthes também omite algumas obras dessa relação, como *Michelet*, de 1954; contudo, Marty inclui uma quinta fase, composta com as obras pós *Roland Barthes por Roland Barthes*.



Leyla Perrone-Moisés, nos prefácios do primeiro volume das obras *Inéditos* (2004a) e *O rumor da língua* (2004e), distingue e nomeia, em linhas gerais, quatro etapas na vida intelectual de Barthes: o mitológico, o “novo-crítico”, o semiológico e o escritor, mas não define com exatidão períodos e obras de cada fase. Para a autora, tais fases ou faces se constituiriam desde o projeto estruturalista e semiológico dos anos 60, superado no início dos 70 pela teoria da escritura e do prazer do texto, culminando nos seus últimos textos, em que a preocupação com a escritura absorveria cada vez mais a do ensaísta (BARTHES, 2004e, p. xiii).

Nos anos 60, Barthes compartilhou das reflexões semiológicas dos integrantes do grupo *Tel Quel* (Philippe Sollers, Louis Althusser, Julia Kristeva, entre outros), igualmente fascinados pela descoberta da linguística de Saussure, pela semiótica tcheca e russa e pelo estruturalismo. Mas junto da influência *avant-garde* do mesmo grupo, Barthes abandonou gradativamente a semiologia. No início dos anos 70, suas reflexões se concentravam nas noções de texto e textualidade.

Segundo Perrone-Moisés (BARTHES, 2004a, p. xv), o discurso científico passou a ser considerado por Barthes como o indesejável “discurso da Lei”, e a escritura, o “discurso do desejo”. Essa reflexão sobre o sujeito da nova escritura, sobre a intertextualidade (de Bakhtin a Kristeva), e a já antiga reivindicação do corpo do escritor na escrita resultariam em *O prazer do texto* (1973), verdadeira ruptura de Barthes com o projeto semiológico anterior, chamado por ele, mais tarde, de “delírio científico”.

Se para Perrone-Moisés, *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) é mais uma das obras que notabiliza Barthes em sua fase “escritor”, para Marty, essa obra inaugura a quinta fase da produção do autor, em que a escrita mais se aproxima da ficção. Barthes opta por um método “dramático” de apresentação, variando e misturando vozes e citações, observações pessoais e generalizações. As “personagens fictícias” são como um arquétipo do sujeito amoroso – ora o Werther de Johann Wolfgang von Goethe ou algum dos convidados no *Banquete* de Platão, ora o próprio Barthes – que enuncia e comenta a inelutável solidão do amor.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes ocupou-se do discurso amoroso, alegando que o mundo contemporâneo é indiferente a este. Argumentou nas primeiras páginas do livro que esse discurso foi deixado de lado pela ciência, pelas artes e precisa por isso de uma afirmação. Logo, essa obra não é uma análise sobre o discurso amoroso, mas é um discurso apresentado por uma pessoa fundamental que é o “eu”, que o enuncia. Para isso, Barthes adotou o que chamou, na obra, de figuras ou frações de discursos. O livro contém 80 dessas figuras dispostas em ordem alfabética, cada uma dedicada a um aspecto diferente de toda a problemática do indivíduo apaixonado: revela esse ser indefeso imerso em cenas como a espera angustiante ao lado do telefone que não toca, a inveja e o ciúme, o medo infantil do abandono, o sentimento do martírio, a vontade de suicídio, o desespero.

A definição dessas figuras, as questões relativas aos fragmentos e às referências, à origem e gênero da obra são discutidos no primeiro capítulo desse trabalho, que antes trata da proposta de discurso amoroso segundo

Roland Barthes, em oposição ao romance de amor. O segundo capítulo discute as bases teóricas da citação, centradas principalmente em *O trabalho da citação*, de Antoine Compagnon, e reflexões acerca da intertextualidade que adensam a discussão sobre determinados aspectos da citação. O terceiro e último capítulo explicita o trabalho consciente de citação exemplificado com excertos das duas obras mais citadas em *Fragmentos de um discurso amoroso*, *Werther*, de Goethe, e *o Banquete*, de Platão.

É esse trabalho da citação revelado no texto de *Fragmentos de um discurso amoroso*, visualmente composto de blocos isolados de parágrafos, aspas, parênteses e itálicos, que nossa leitura pretende ressaltar. O objetivo desta dissertação é explicitar a natureza desse procedimento, compreendendo os mecanismos que tornam esse modo de citar barthesiano uma tarefa transformadora, de incorporação, criação e reescrita.

## 1. *Fragmentos de um discurso amoroso*

### 1.1. Discurso amoroso x romance de amor

Na tarefa de caracterizar o enamorado, Barthes relembra uma brincadeira infantil, extraída da figura Situados<sup>4</sup> de *Fragmentos de um discurso amoroso*: havia um certo número de crianças e um número menor de cadeiras; enquanto as crianças dançavam em volta, uma senhora tocava piano; quando ela parava, cada um se precipitava sobre uma cadeira e se sentava, menos o mais tolo, o menos brutal, ou o mais azarado, que continuava de pé, bobo, sobrando – o enamorado (FDA, p. 180<sup>5</sup>).

Barthes, na figura Obsceno, demonstra a tolice do enamorado no delírio igualmente tolo desse sujeito – ele “desloca o sentimento dos valores” – e no fato de o enamorado não ousar sustentar publicamente seu discurso sem uma mediação séria, como o romance, o teatro ou a análise: “[...] meu discurso é continuamente irrefletido; [...] me limito a um delírio bem comportado, conforme, discreto, refreado, banalizado pela literatura” (FDA, p. 158-159).

---

<sup>4</sup> Há diferenças de tradução e de organização das figuras amorosas nas edições de *Fragmentos de um discurso amoroso* em português, que serão tratadas mais adiante no item 1.5 Ordem, desse capítulo. Contudo, é necessário adiantar que a versão utilizada nesse trabalho (1989) traz “Situados” como tradução de Casé, do original de 1977. Mas a tradução para o português mais recente (2003) escolheu “Estabelecidos” como o correspondente à Casé. Essas diferenças podem ou não suscitar problemas de associação a partir de significantes diferentes, por outro lado, ampliam as possibilidades de interpretação. Quando houver, essas diferenças serão apontadas em nota de rodapé, cumprindo a função da mesma, como expõe a primeira nota desse trabalho – a despeito de sua relevância, as questões de tradução transbordam a discussão em foco neste texto e, por isso, o “lugar” da tradução se constituirá em intervenções sucintas em corpo compacto, ao pé da página.

<sup>5</sup> As citações a *Fragmentos de um discurso amoroso* serão apresentadas com a sigla FDA, seguida da paginação; o ano de publicação/tradução utilizada nesse trabalho é 1989, como consta nas Referências. As leituras e notas prévias para a elaboração desse trabalho se deram na versão de 1989. Quando, mais tarde, se teve acesso à versão de 2003, não se constatou diferenças substanciais na tradução, por isso a opção em manter a primeira.

Quanto à solidão do enamorado, não se trata de uma solidão da pessoa (confia-se o amor a alguém, fala-se, conta-se) e, sim, de uma solidão de sistema, no sentido de que nem todos lhe ouvem, apenas os inseridos na “estrutura amorosa”:

[...] sou o único a fazer disso um sistema (talvez porque sou incessantemente rebatido sobre o solipsismo do meu discurso). Paradoxo difícil: todo mundo me ouve (o amor vem dos livros, seu dialeto é corrente), mas só me escutam (recebem “profeticamente”) os sujeitos que têm *exatamente* e *presentemente* a mesma linguagem que eu (FDA, p. 183).

O sujeito amoroso se identifica dolorosamente com qualquer pessoa (ou qualquer personagem) que ocupe a mesma posição dele no sistema ou estrutura amorosa – o amante e o amado – e é por essa homologia que sobrevive o romance de amor:

Devoro com o olhar toda rede amorosa e nela localizo o lugar que seria meu se dela fizesse parte. [...] me vejo no outro que ama sem ser amado, encontro nele até os gestos de minha infelicidade: me sinto ao mesmo tempo vítima e carrasco (FDA, p. 121).

Verifica-se nessas falas do sujeito enamorado a posição de Barthes em relação à “história de amor”, ou à narrativa amorosa. Há um engano do tempo amoroso (esse engano se chama: romance de amor): “Creio (e todo mundo crê) que o fato amoroso é um “episódio”, dotado de um começo (a gamação) e de um fim (suicídio, abandono, desafeição, retirada, convento, viagem, etc.)” (FDA, p. 169).

O discurso amoroso parte do “acontecimento” amoroso, que se dá num tempo pontual, do instante, da ocasião (*kairós*), não do relato ou escrita de uma história de amor, que se dá num tempo da duração (*chronos*). A figura amorosa

“Rapto”<sup>6</sup> (FDA, p. 165) descreve esse momento como um episódio inicial – que pode ser reconstituído posteriormente – durante o qual o sujeito apaixonado é “raptado” ou “seduzido” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado, sintetizado em nome popular “gamação” e termo formal “enamoramento”. Esse rapto Barthes também esclarece na figura “Drama”, citando Nietzsche, a partir do princípio de que o enamorado é um drama no sentido arcaico dessa palavra: “O drama antigo tinha em vista grandes cenas declamatórias, o que excluía a ação (esta tinha lugar *antes* ou *atrás* da cena)” (FDA, p. 81).

Logo, o rapto amoroso (puro momento hipnótico) teria lugar antes do discurso e atrás do proscênio da consciência: o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática e segundo Barthes: “é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso” (FDA, p. 82).

Julia Kristeva (1988, p. 23), na obra *Histórias de amor*, de 1983, em que explora os diferentes códigos da paixão no ocidente por meio das histórias de amor de seus pacientes (analisandos), afirma que o risco de um discurso de amor provém sem dúvida principalmente da incerteza de seu objeto. Ao afirmar que em suas leituras psicanalíticas o amor é uma metáfora – e a metáfora, etimologicamente, significaria um transportar, um deslocar – Kristeva apresenta uma postura diferente da de Barthes.

---

<sup>6</sup> “Rapto” é tradução de *Ravissement*, do original de 1977. A versão para o português de Márcia Valéria Martinez de Aguiar (2003) opta por “Sedução” como o correspondente à *Ravissement*. Uma outra possibilidade de tradução seria “arrebatamento”, termo utilizado em *Histórias de amor*, de Julia Kristeva.

A autora abandona por um instante os códigos amorosos da Filosofia, da Teologia e da Literatura, para explicar tais histórias a partir de dois termos psicanalíticos, a *identificação* e a *idealização*. O primeiro se baseia no mito de Narciso e o segundo é centrado na figura do Eros de Platão. Ou seja, esses indivíduos apaixonados ou estão enamorados de si mesmos ou de um outro ideal e, em ambos os casos, nas palavras de Leda Tenório da Motta, esses sujeitos são “plenos, sim, porque o amor é um sentimento oceânico, mas de seu próprio discurso amoroso” (MOTTA apud KRISTEVA, 1988, Introdução, p. 13).

Nessa posição analítica, é justamente a enunciação que parece ser o único fundamento do sentido e da significação no discurso. Para Kristeva (1988), o imaginário é um discurso de transferência: de amor. Através do desejo que aspira à consumação imediata, o amor está cercado de vazio e plantado em interditos.

E por resultar da imaginação, o discurso amoroso jamais seria esclarecedor, pois não explicitaria as razões de ser do amor, já que este resulta de um *pathos* – palavra grega que significa paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento e assujeitamento.

Kristeva (1988, p. 22) chama de arrebatamento amoroso o instante em que os limites das identidades próprias se perdem, ao mesmo tempo que se encobre a precisão da referência e do sentido do discurso amoroso. Nota-se que a psicanálise não inaugura um novo código amoroso, depois da cortesia, da libertinagem, do romantismo, da pornografia. Ela assinala o fim dos códigos,

mas também a permanência do amor como construtor de espaços de palavras (KRISTEVA, 1988, p. 422).

Contudo, Barthes vê uma limitação desse espaço, que será caracterizado mais pelo amante do que pelo amado, pois o discurso amoroso sufoca o outro, que não encontra lugar algum para sua própria fala nesse dizer maciço. É o que expõe a figura “Monstruoso”:

Não é que eu o impeça de falar, mas sei como fazer deslizar os pronomes: “Eu falo e você me ouve, logo nós somos” (Ponge). Às vezes, com terror, me conscientizo dessa inversão: eu que me acreditava puro sujeito (sujeito submisso: frágil, delicado, miserável), me vejo transformado em coisa obtusa, que avança cegamente, que esmaga tudo sob seu discurso: eu que amo, sou indesejável, faço parte do rol dos importunos: aqueles que pesam, atrapalham, abusam, complicam, pedem, intimidam (ou apenas, simplesmente, aqueles que falam) (FDA, p. 148-149).

Retomando o sentido de assujeitamento e sofrimento, o amor, enquanto *pathos* e, conseqüentemente, seu discurso, sofrem de uma atopia, no sentido de negação, privação, o estranho, o insólito e, principalmente, o fora do lugar. Essa atopia do amor, segundo Barthes (FDA, p. 65), no discurso que ganha voz na figura Declaração, é aquilo que o faz propriamente escapar a todas as dissertações. Em última instância, não é possível falar dele a não ser *segundo uma estrita determinação alocutória*; seja o amor filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre no discurso sobre o amor uma pessoa a quem se dirige. Ninguém tem vontade de falar de amor, se não for *para* alguém. Nessa mesma figura amorosa, afirma-se que todo dito que tem por objeto o amor (seja o que for que se queira destacar) comporta fatalmente uma alocução secreta, um discurso breve, não público, em que o eu enamorado diz: “me dirijo



a alguém, que vocês não sabem, mas que está lá na extremidade das minhas máximas” (FDA, p. 64).

No campo da Filosofia, Furtado (2008), em *Amor*, esclarece que um relacionamento, quando narrado, literariamente ou em conversas entre amigos, só se torna propriamente discurso amoroso “sendo a demonstração da existência imaginária de um destino que, secretamente, conspirava para tornar possível a união, o que uma simples justaposição de fatos, relatando a história factual, jamais faria ver” (FURTADO, 2008, p. 50).

Furtado presume então que as palavras tenham esse poder de produzir na alma do ouvinte o sentido do amor. Pois toda fala de amor seria discurso de um não saber, de fatos que não entendemos nunca totalmente e nem sabemos nomeá-los. Isso a aproximaria da linguagem sagrada e teológica. Nesse sentido, tanto a filosofia como a teologia procuram relacionar e refletir os sentimentos humanos na experiência mística, demonstrando que essa experiência, apesar de envolver gozo e dor também é amorosa. Isso se explicaria no testemunho dos próprios místicos, principais teóricos de sua experiência. Em suas narrativas, a palavra amor é frequente, geralmente usada para descrever aquilo que ocorre em suas relações com o divino. Essa relação sagrada pode ser entendida como uma experiência do Outro absoluto, que ocorre de modo frutivo.

É assim que o amor aparece, como um dos poucos valores absolutos e ainda indiscutíveis, com um fim em si mesmo, ou seja, também o discurso amoroso invoca esse seu objeto incerto, o amor – que também é sujeito desse discurso – por isso, ele jamais descreve simplesmente a história do amor, a

narrativa de um amor, porque é impossível representar seu objeto através de uma descrição, por mais fiel e bela que seja.

Nessa suposta impossibilidade de representação, idéia de que também se vale Barthes, outros discursos tomam lugar, procurando definir e/ou sistematizar esse valor absoluto. Ainda segundo Furtado, é o discurso científico, refinado, ideologicamente neutro, eticamente esvaziado, que dará a última palavra quando se trata de amor e sexualidade, um discurso que ensina a amar adequadamente e que retira do desejo todas as referências a um ideal de transcendência – ético, religioso, romântico e até dos costumes – “reduzindo à imanência egoísta do indivíduo que se projeta na intensificação de todas as suas potencialidades, o desejo se transforma em preza fácil das forças acumuladas do comércio, da indústria, da ciência” (FURTADO, 2008, p.98-99).

Assim também ocorre no campo acadêmico, em que a teoria não aceitará a linguagem dita fraca desse sujeito amoroso. Segundo Marty (2009, p. 231), esse amante não é nem sujeito da ciência, nem mestre, nem universitário, não poderá jamais produzir enunciados capazes de integrar a imensa lista dos enunciados modernos, pois assim pensam e pesam os teóricos quanto à suavidade e ridículo do nome amante, assim como da suposta fragilidade do seu ser e da sua postura.

Contudo, esse sujeito aí exposto é o indivíduo qualquer, o homem sem qualidades, pertencente ao cotidiano, às massas, mas que pode, pela intermediação de um acontecimento, no sentido barthesiano de arrebatamento, tornar-se sujeito na breve duração do acontecimento amoroso, ou seja, tornar-se sujeito desse acontecimento.

O arrebatamento diz respeito ao presente imediato, o instante. Segundo Barthes (2005a, p. 36), há um problema no fazer narrativo (Romance) com o Presente. O autor questiona como pode se dar a escrita, a “enunciação de escritura”, de modo corrente, fluido, tendo um olho sobre a página e outro sobre “aquilo que me acontece”. Logo, pensando no amor nos termos de arrebatamento, o que resta é discurso amoroso e não a narrativa de amor.

Essa visão de arrebatamento é diferente da de Kristeva (para a autora, perde-se a referência do discurso amoroso). Isso retoma a questão do tempo, e do que distinguiria o discurso amoroso da narrativa de amor. O momento amoroso, o rapto ou a sedução fazem parte do arrebatamento, e o tempo deste é o *kairós*, o tempo do discurso amoroso<sup>7</sup>. Para Marty (2009, p. 274-276), Barthes colocaria o discurso amoroso do lado da autenticidade, pois este exprimiria perfeitamente o ser do qual é fenômeno, enquanto a narrativa de amor estaria do lado da facticidade: facticidade no sentido comum, mas também no sentido fenomenológico, que a define como sendo da ordem da contingência. A facticidade da narrativa de amor se explicaria pela sua natureza narrativa. Toda narrativa de amor é uma sequência de fatos tomados em sua forma de contingência (o herói precisa de um nome, precisa ser moreno, louro ou ruivo, morar na cidade ou no campo, etc.).

Nesse sentido, Barthes questiona o porquê de a cultura de massa expor tanto os problemas do sujeito amoroso. E acredita que, o que ela põe em cena, na realidade, são narrativas de episódios, não o arrebatamento, o sentimento

---

<sup>7</sup> Essa diferença também se verifica na distinção entre poesia e romance, em que o tempo o do primeiro é o *kairós*, em oposição à temporalidade sobre a qual se projeta o romance.

amoroso em si. Mesmo essa distinção sendo um tanto sutil, ele a considera de extrema importância:

Isso quer dizer que, se você coloca o sujeito amoroso numa “história de amor”, por esse fato mesmo, você o reconcilia com a sociedade. Por quê? Porque contar faz parte das grandes imposições sociais, das atividades codificadas pela sociedade. Através da história de amor, a sociedade domestica o amoroso (BARTHES, 2004b, p. 424).

E é nesse processo de vulgarização, que se inicia nos romances e vai até o cinema e a telenovela, que a verdade do amor é renegada. Comte-Sponville (2006, p. 105), em *O amor a solidão*, a denomina de a verdade do desespero, ou seja, a de que o amor fracassa, o amor é difícil, é fraco, sofredor e morre. E ressalta que isso não o refuta, não o subtrai em nada, ou só subtrai suas ilusões.

O filósofo e ensaísta suíço Dennis de Rougemont, em *História do amor no Ocidente*, corrobora essa ideia e lembra que, por uns instantes de leitura, ou mais abrangente ainda, por uma ou duas horas, em uma tela de cinema, “o romance se impõe e nosso coração suspira”, é isso o que todos procuramos. Mas o obstáculo significa, em último caso, a morte, a renúncia aos bens terrestres. E quando isso se torna claro, já não o queremos. Trata-se, portanto, de suprimir o obstáculo enquanto é tempo, o que, por definição, resulta no fim do romance e do filme: “e tiveram muitos filhos” significa que não há mais nada a contar; ou então é o beijo em close, tomando toda a tela e fechando a janela da imaginação. Procura-se dar ao filme uma atmosfera “poética” que dissimule a volta à vida quotidiana e compense a decepção do romântico pela atenuação do burguês (ROUGEMONT, 2003, p. 320).

Então, renegamos o amor primordial<sup>8</sup> por não aceitarmos a decepção que ele carrega, inevitavelmente. E, ao nosso auxílio, o filme sentimental tem o seu papel: refletir de forma mais ingênua esse desejo de usufruir do mito, mas sem “pagar” muito caro.

Rougemont (2003, p. 320) considera o filme americano um dos poucos gêneros mais rigorosamente convencionais e retóricos que influenciaram grandemente a sociedade dos primeiros anos do período entre-guerras. Era a época do *happy end*: tudo terminava com um longo beijo final sobre um fundo de rosas ou de ambientes luxuosos. Essa figura de estilo exprime o mais alto grau de perfeição, a síntese ideal de dois desejos contraditórios: desejo de que nada acabe bem e desejo de que tudo acabe bem – desejo romântico e desejo burguês. Disso conclui-se que a profunda satisfação produzida pelo *happy end* advém precisamente do fato de liberar o público de suas contradições íntimas.

Ainda relacionado à época moderna e ao modo que a sociedade encara as questões do amor, Furtado reconhece um mundo “desencantado”, e sem mistérios, um mundo onde não há mais nada em que a razão não possa penetrar, nada de obscuro e desconcertante na vida e no nosso entendimento de mundo:

Ora, o amor é um mistério, porque é paixão, e, como tal, ligado a um não saber. Ele é, ao mesmo tempo, evidente e inapreensível. Comporta uma certeza indiscutível (eu amo) tanto quanto uma dúvida

---

<sup>8</sup> A versão mítica clássica do amor (segundo Rougemont, surgida do mito de Tristão e Isolda), mesmo transformada em retórica, convertida para o discurso religioso e depois ao ideal trovadoresco (cortês), manteve-se em um período de assunção. Por muito tempo, não houve diferença entre o amor – convívio de diferentes – e o amor – fusão total no absoluto. Contudo, essa primeira idéia amorosa de convívio é que a constituiu e mais influenciou nossa cultura ocidental. Esse sentido primordial de impossibilidade, morte e não consumação teria refletido em obras como *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e *As aventuras do jovem Werther*, de Goethe.

infinita (sobre o amor do outro). Somos o seu sujeito e a ele estamos assujeitados (FURTADO, 2008, p. 101).

Sendo assim, a literatura moderna, o cinema e o teatro nos permitem avaliar, nas palavras de Julia Kristeva (1988), em que ponto estamos hoje, em matéria de amor. Segundo Rougemont (2003, p. 317), a invasão do romance – entenda-se romance de amor – na literatura burguesa e “proletária” do século XIX, e que se mantém até hoje, traduz exatamente a invasão do conteúdo totalmente profanado do mito em nossa consciência. O mito, aliás, deixa de ser verdadeiro quando se vê despojado do seu contexto sagrado, e quando o segredo místico que exprime veladamente se vulgariza e se democratiza.

Esse conteúdo desmitificado, segundo Roland Barthes, resulta naquela história de amor com início, fim e uma crise no meio. Não afeito a enxergar o amor nesses termos, Barthes não constrói um romance, mas enuncia o discurso amoroso desses assujeitados da paixão, e da solidão a que estão fadados. E é em *Fragmentos de um discurso amoroso*, obra de 1977, que o autor deixa falar o discurso desses assujeitados. No livro, a oposição masculino/feminino é neutralizada, muito diferente da exacerbação dessa mesma oposição nos romances de amor. Segundo Marty (2009, p. 200), em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o sentimento amoroso é reconstituído como um simulacro perfeito, e pode ser o intermediário não apenas de um simples ato de conhecimento, mas da experiência de uma palavra reduzida e reconduzida através do fragmento à sua essência, ou seja, à origem de todo o sentido, ou, ainda, a uma subjetividade absoluta.

## 1.2. Origem e recepção

De acordo com Marty (2009, p. 265-270), há três obras (de Barthes) principais que fazem antecipações da proposta barthesiana de *Fragmentos de um discurso amoroso*.

*Sobre Racine* é obra de 1963, cujo tema é o discurso amoroso raciniano e a alienação amorosa. Contudo, o teatro raciniano é definido não como um teatro do amor, mas da relação de força; *S/Z* (1970) trata do discurso amoroso no discurso narrativo (Balzac - *Sarrasine*) e a castração (um jovem escultor se apaixona por um castrato, acreditando ser ele uma mulher, cantora de ópera). A partir de uma leitura lacaniana da castração, Barthes subverte os códigos da representação clássica que a castração engendra – *Sarrasine* remete precisamente ao fracasso do sujeito na prova da castração simbólica e provoca a suspensão do paradigma sexual; *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) é obra autobiográfica e está mais próximo cronologicamente de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Em três fragmentos sucessivos intitulados “O discurso jubiloso”, “Satisfação plena” e “O trabalho da palavra”, *Fragmentos de um discurso amoroso* parece estar programado ou anunciado.

Esses três fragmentos antecipam a obra, pois, segundo Marty, revelam de certo modo a trama, o modo do discurso amoroso e a contestação do discurso teórico. Neles, fala-se do “Eu te amo”. No primeiro, um psicanalista lacaniano diz que o “Eu te amo” é um sintoma da falta; no segundo, fala-se do prazer do choro amargo e da palavra de amor ser uma perda, um luto; no terceiro, a repetição do “Eu te amo” é entendida como o trabalho do significante, criando “uma nova língua em que a forma do signo se repete, mas

nunca o seu significado” (FDA, p. 97), assim o amante triunfaria sobre a redução que a linguagem psicanalítica imprime em nossos afetos.

Além dessas antecipações, também é da literatura, e principalmente do *Werther* de Goethe<sup>9</sup>, que Barthes herdou de certo modo a matéria literária para *Fragmentos de um discurso amoroso*.

*Werther* de Goethe, fonte de discurso amoroso em estado puro, foi o texto tutor de um seminário proposto na *École des Hautes Études*, em que Barthes optou por *Werther* para analisar o discurso amoroso. Ao longo dos dois anos de seminário, Barthes constatou que ele, e mesmo os ouvintes, se projetavam nas figuras de *Werther*, no sentido de misturar figuras (experiências pessoais) às figuras do romance.

*Werther* é o eu solitário, sem resposta. Isso explicaria a reação dos alunos à leitura do livro, ou mais especificamente, à leitura das cartas. Apesar de o “eu” na obra ser definido, ele se dirige ao outro (Carlota) que não responde, estimulando e permitindo a identificação do leitor, como define a figura amorosa de mesmo nome:

Uma longa corrente de equivalências liga os enamorados do mundo. Hoje, na teoria da literatura, a “projeção” (do leitor no personagem) não ocorre mais: ela é no entanto o próprio registro das leituras imaginárias: ao ler um romance de amor, é pouco dizer que me projeto; eu colo na imagem do enamorado (da enamorada), trancado com essa imagem no espaço fechado do livro (cada um sabe que esses romances são lidos em estado de separação, de reclusão, de ausência e de volúpia: nos cantos) (FDA, p. 123).

---

<sup>9</sup> O item “Acerca das obras” do Capítulo 3 traz mais detalhes sobre o romance de Goethe.



Essa experiência de se colocar na posição do enamorado, que vai além da projeção, como explicou Barthes na figura “Identificação”, tornou *Fragmentos de um discurso amoroso* um grande sucesso de vendas, um *best seller* lido por um público não especializado. Inversamente proporcional, no entanto, foi a recepção dada pela *intelligentsia*. Uma das críticas extraída de *L'Égoïste*, n. 2, de maio do ano do lançamento, e que Barthes reproduz em *O rumor da língua* (2004e, p. 441), diz:

Delicioso ensaísta, favorito dos adolescentes inteligentes, colecionador de vanguardas, Roland Barthes desfia lembranças que não o são, no tom da mais brilhante conversação de salão, mas com um pouco de pedantismo estreito a respeito do “arrebatamento”. Aí se encontrarão Nietzsche, Freud, Flaubert e os outros<sup>10</sup>.

Para Marty (2009, p. 225), uma possível explicação para o silêncio do meio intelectual em relação ao livro seria o fato de Barthes não produzir teoria explícita nessa obra (como se seu conteúdo conceitual e objeto – o amor – não estivessem de acordo; ou ainda o sujeito amoroso fosse um sujeito “nulo” desprovido de teoria e sem condições de propiciá-la), pois, paradoxalmente, a geração de Barthes acreditava que apenas a “atitude teórica” seria a única admissível e a partir da qual seria possível descrever, pensar e transformar o mundo.

Diferentemente, *Fragmentos de um discurso amoroso* não compartilha a hipótese de que a *theoria*<sup>11</sup> seja o lugar hegemônico de produção da verdade,

---

<sup>10</sup> Os outros aqui se referem às inúmeras outras referências citadas no livro como Balzac, Descarte, Goethe, Platão, Proust, Rilke. Também e complementariamente, “os outros” e não apenas “outros” podem ser os contemporâneos de Barthes como Lacan e amigos mais próximos, que são indicados pelas iniciais de seus nomes. O item 1.2.4 desse Capítulo trata com mais detalhe a questão das referências.

<sup>11</sup> A exemplo de Marty (2009), *Theoria* com th tem o sentido de conhecimento científico vigente e seus pensadores formariam a *intelligentsia*. Esse conceito será usado mais adiante com o mesmo intuito.

muito menos exclusivo de leitura do mundo. Contudo, FDA não deve ser comparado à literatura de auto-ajuda ou a uma coleção de banalidades insípidas. Barthes coloca em palavras, com rigor e ao mesmo tempo com total desprendimento, o caos emocional da experiência amorosa, que está muito acima de uma manifestação coerente. Por não ser um ensaio de teoria histórica ou sociológica, o amante se reconhece nas páginas, em vários aspectos do amor que são simplesmente demasiado embaraçosos para serem compartilhados, mas que a obra não desdenha e sem pudor os expõem. Um trabalho extraordinário realizado sobre uma experiência comum que deixa todos estupefatos e que torna possível descrever o indescritível lucidamente.

Nas palavras de Barthes (2004b, p. 404-405), o livro é bastante sintático, no sentido de ser uma escrita pouco lírica, bastante litótica, bastante elíptica, onde não há grandes invenções de palavras, neologismos, mas onde há uma atenção para o cerne da frase.

Essa exortação litótica estimula o leitor a alcançar o positivo pelo negativo, “não esqueço = lembro”, ou ainda sustentar a verdade de que o amor não termina apenas em *happy ends*, mas em dificuldades, excessos e contradições reveladas no discurso amoroso.

*Fragments de um discurso amoroso* propõe, portanto, uma reabilitação do discurso amoroso, já que este, segundo o autor (FDA, p. 2), é de uma extrema solidão, não sustentado por ninguém, abandonado e ironizado por linguagens como as da ciência e das artes. Barthes esclarece, em entrevista à *The French Review*, publicada em fevereiro de 1979:

É preciso deixar bem claro que o discurso sobre o amor-paixão hoje está abandonado pela casta intelectual, ou seja, por aqueles que refletem, que fazem teoria. Há muito tempo que o discurso amoroso desapareceu das preocupações da *intelligentsia*. Essa é a solidão do discurso do amoroso, pois em compensação ele está muito bem representado na cultura popular, nos filmes, nos romances, nas canções. Eu me coloquei no ponto de vista do intelectual que sou (BARTHES, 2004a, p. 322).

Barthes ressentia-se pelas maiores depreciações de que padece o amor, as impostas pelas “linguagens teóricas”, por aquela *intelligentsia* que a trata com fineza, mas de maneira depreciativa (BARTHES, 2004b, p. 409). Sendo assim, Barthes (FDA, p. 1) acreditou não ser preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas e optou pela simulação do discurso do sujeito enamorado.

Diferentemente de um romance, uma análise ou descrição, essa simulação é entendida, de acordo com Barthes (FDA, p. 1), como o trabalho de pôr em cena uma enunciação, em que se oferece um lugar de fala, o lugar do sujeito que, apaixonadamente, fala de si mesmo diante do outro.

Segundo Marty (2009, p. 283), o “eu” é um signo vazio que se refere apenas ao ato da fala, no qual bilhões de sujeitos vão endossar esse signo intimamente. Esse sintoma se expressa com muito mais intensidade em *Fragmentos de um discurso amoroso*, em que não é só de *Werther* que o “eu” será extraído, mas também de outras obras e enunciados que fortalecem e dão corpo a essa voz até então solitária. A palavra desse “eu” de *Fragmentos de um discurso amoroso* tem como único campo de referência ele próprio e seu interminável proferimento não chega nunca a uma resposta.

Barthes (2004b, p. 400), portanto, simulou o discurso do sujeito amoroso, de um sujeito que diz eu, que é, por isso, individualizado no nível da enunciação, um único eu que cogita o tempo todo, sempre em atividade; mas é mesmo assim um discurso composto, resultado de uma montagem.

Para compreender o mecanismo dessa simulação ou montagem, previamente reconhecida no intenso trabalho de citação que o autor realizou a partir de inúmeras referências, Barthes apresentou método e justificativas no prefácio de *Fragmentos de um discurso amoroso*, intitulado “Como é feito esse livro” (FDA, p. 1). Esses itens serão explorados na sequência.

### **1.3. Gênero e forma**

Um modo de definir ou encaixar *Fragmentos de um discurso amoroso* em um gênero é considerar a distinção proposta por Barthes (2004e, p. 67) entre Obra (aquela que se vê nas livrarias, nos fichários, que se segura na mão) e Texto (aquilo que se demonstra, que se fala segundo certas regras – ou contra certas regras – que se mantém na linguagem, que só existe tomado num discurso). Em outras palavras, só se prova o Texto num trabalho, numa produção, e a consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira de biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras).

Essa distinção é exemplificada com Georges Bataille. Para Barthes, alguns Textos não podem ser abrangidos numa hierarquia, nem mesmo numa simples divisão de gêneros. Até por ser precisamente a subversão em relação às antigas classificações o que os constituem. Assim, Barthes sustenta sua ideia de Texto: “Como classificar George Bataille? Esse escritor é um

romancista, um poeta, um ensaísta, um economista, um filósofo, um místico? A resposta é tão difícil que, em geral, se prefere esquecer Bataille nos manuais de literatura; de fato, Bataille escreveu Textos, ou até, talvez, um só e mesmo Texto” (BARTHES, 2004e, p. 68).

E esclarece: “Se o Texto suscita problemas de classificação (aliás, é uma de suas funções “sociais”), é porque sempre implica certa experiência do limite”.

[...] o Texto tenta colocar-se exatamente atrás do limite da *dóxa* (a opinião corrente, constitutivas das nossas sociedades democráticas, poderosamente auxiliada pelas comunicações de massa, acaso não se define por seus limites, sua energia de exclusão, sua censura?); tomando-se a palavra ao pé da letra, poder-se-ia dizer que o Texto é sempre *paradoxal* (BARTHES, 2004e, p. 68).

A obra *Fragmentos de um discurso amoroso* (fragmento de substância que ocupa alguma porção do espaço dos livros) lê e une obras que foram percorridas, atravessadas por um mesmo Texto, o discurso amoroso, que mesmo sem autoria – pois parte do sujeito enamorado e da imaginação deste – não deixa de ser também Texto e paradoxal. Nesse sentido, *Fragmentos de um discurso amoroso* pode ser entendido a partir do conceito barthesiano de Texto, não entrando no jogo da redução a um gênero, uma vez que a classificação em gêneros seria mais própria à Obra.

Contudo, Nova e Glenadel (2005, p. 8), organizadoras da coletânea de artigos *Viver com Barthes*, dirão que o autor é um pensador de uma “terceira forma”, entre ensaio e romance, e que o autor “vacila” entre gêneros. Isso nos permitiria chamar *Fragmentos de um discurso amoroso* de gênero híbrido, aqui entendido como aquele gênero literário que entremeia padrões formais

distintos, dois ou mais modos de apresentação do texto, conteúdos de origem diversa ou estilos textuais bem diferenciados.

É também válida a aproximação de *Fragmentos de um discurso amoroso* ao gênero ensaio, que por sua vez não se encaixa em um gênero<sup>12</sup>, no sentido de não possuir uma forma de expressão única, ser de estilo flexível, uma forma complexa e maleável por excelência, como se observa nas definições de Theodor W. Adorno.

Adorno (1994, p. 173), em “O ensaio como forma” discute sobre a autonomia do ensaio, afirmando que esse gênero se conscientiza na não identidade, mas no princípio de acentuar o parcial diante do total, ou seja, num caráter fragmentário:

O ensaio não compartilha a regra do jogo da ciência e da teoria organizadas [...] não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. [...] não quer captar o eterno nem destilá-lo do transitório; prefere perenizar o transitório [...] desafia suavemente o ideal da percepção clara e distinta e também o da certeza livre de dúvida [...] como forma se enuncia a necessidade de anular as exigências, já superadas na teoria, de ser completo e de se ter continuidade [...] obedece a um motivo de ordem epistemológica [...] É inerente à forma do ensaio sua própria relativização. [...] A descontinuidade é essencial ao ensaio. [...] A unidade do ensaio é determinada pela unidade do seu objeto, junto com a da teoria e da experiência que se encarnam nele. A sua natureza aberta não é algo vago, de sentimento e de estado d'alma, mas alcança contornos por seu conteúdo. O ensaio é sempre referido a algo já feito, não se apresenta ele mesmo como criação, nem tampouco pretende algo que abarque o todo e cuja totalidade fosse comparável à da criação (ADORNO, p. 173-179, 1994).

---

<sup>12</sup> O fato de a Teoria Literária não ter dado uma definição precisa e rigorosa do ensaio enquanto gênero é constatado no levantamento feito por Andreia Guerini nas obras de importantes teóricos (Warren e Wellek, Terry Eagleton, Blanchot, Kayser, Northrop Frye, entre outros), exposto no artigo: GUERINI, A. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. **Anuário de Literatura**, n.8, Florianópolis, 2000, p. 11-27. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/viewFile/5416/4778>>.

Não há como desvincular as reflexões de Adorno sobre o gênero ensaio da forma utilizada em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O teor fragmentário, a natureza aberta do seu objeto (o amor), o caráter de recriação pela montagem e reescritura das citações, aliados à rebeldia estética e teórica, aproximam muito a obra de Barthes desse gênero. Quando Adorno (1994, p. 175) afirma que o ensaio “se nega a definir os seus conceitos”, por sua mistura de estilos e formas, sua complexidade e possibilidades de análise, que vão do ensaio como antigênero à forma discursiva, ou ainda o ensaio como interpretação, essa mesma afirmação parece servir ao enquadramento de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Ou melhor, ao não enquadramento dessa obra.

A teorização sobre o gênero nos *Ensaaios* de Montaigne também pode fazer alusão ao trabalho de citação que Barthes desempenha em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Montaigne, ao falar das escolhas do tema, revela o caminho percorrido entre leituras e citações, que ele chamará de argumentos e que na prática da sua escritura ensaística não serão expostos por completo:

Por vezes, em um assunto vão e sem valor, procuro ver se ele encontrará com que lhe dar corpo, e com que o apoiar e escorar. Por vezes passeio-o por um assunto nobre e repisado, no qual nada tem a descobrir por si, estando o caminho tão trilhado que ele só pode caminhar sobre as pegadas de outrem. Então atua escolhendo o caminho que lhe parece o melhor e, entre mil veredas, diz que esta, ou aquela, foi a mais bem escolhida. Tomo da fortuna o primeiro argumento. Eles me são igualmente bons. Mas nunca me proponho apresentá-los inteiros. Pois não vejo o todo de coisa alguma; tampouco o vêem os que nos prometem mostrá-lo (MONTAIGNE, 2000, p. 448-449).

Montaigne parece antecipar o fragmento (não ver o todo de coisa alguma) como forma a ser considerada na produção de um ensaio. No desenvolvimento de suas idéias, os enunciados emprestados acabam por ter o mesmo estatuto que os do próprio autor. Comparativamente, Montaigne pega, extrai o que deseja do *corpus* alheio para conduzir seu pensamento, deformando enunciados e montado-os num único texto que pertence a todos. No caso de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a todos os amantes.

Ainda que a flexibilidade da concepção de ensaio, vista em Adorno e Montaigne, acomode *Fragmentos de um discurso amoroso*, a complexidade da questão do gênero não se resolve.

#### **1.4. Forma e fragmento**

O fragmento ocupa um espaço particular na obra de Barthes, tanto na sua forma de escrita como nas reflexões sobre a linguagem. Essa escrita fragmentária de Barthes apresenta-se nos mais diversos meios (no ensaio, no artigo, nos fragmentos de diário) como que concedendo um status de gênero ao fragmento. Alguns exemplos dessa característica recorrente na escrita de Barthes, que se pode chamar também de exercício de livre pensamento, são *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), o próprio *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) e *Incidentes* (1987 – *post-scriptum*).

Roland Barthes não se debruçou sobre uma teoria do fragmento, mas algumas reflexões são localizáveis em escritos do autor.

Barthes esclarece que o fragmento:



[...] implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (...) a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que se chamaria outrora um “verso” (BARTHES, 2003b, p. 109).

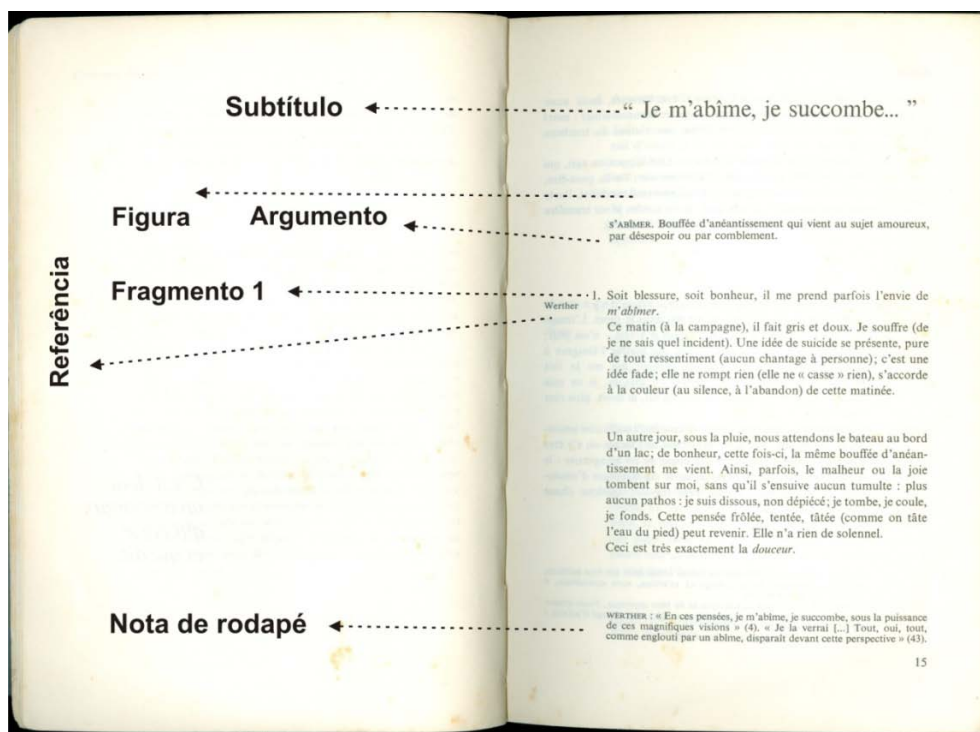
Em *O dialeto dos fragmentos*, a acepção de Friedrich Schlegel corresponde à ideia de que o inacabado deve ser publicado, por inserir na escrita um “inacabamento essencial”. Devido a sua capacidade de idealizar e de realizar imediatamente um pensamento, é “uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo” (SCHLEGEL, 1997, p. 46).

Sendo assim, para o sujeito enunciativo, cada fragmento deve valer por si mesmo em sua individualidade, carregando um significado que lhe é próprio e definido, válido também como totalidade, suficiente, ou seja, para encerrar nele próprio o pensamento do instante que se quer exprimir. Em outras palavras, o fragmento é a parte e o todo, o um e o outro, por isso perfeito e completo, apesar de representar, no contexto de Schlegel, a incompletude que toda obra apresenta, mesmo que suposta como totalidade.

Para Marty (2009, p. 197), Barthes toma de empréstimo da *Vita nova* de Dante, *d'O livro do amigo e do amado* de Raymond Lulle e a tradição judaica e árabe o dispositivo fragmentário e a forma do tratado lírico, em que pensamento, sabedoria e desejo se conciliam numa palavra que se quer *logos*. Barthes dá um lugar à essa palavra/fala ao convertê-la em discurso amoroso e tornando-a lugar de fala do sujeito amoroso.

Entende-se, portanto, que o discurso do “eu” encontra no processo de construção do texto em fragmentos o meio de comunicar a palavra amorosa, o discurso amoroso. Essa descontinuidade da escrita também acaba por contribuir com a ideia de não construção de uma narrativa e por isso procura-se compreender como *Fragmentos de um discurso amoroso* ilustra esse processo de construção de sentido no fazer textual fragmentário.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o texto fragmentário, no seu modo de exposição e disposição gráfica (Figura 1) parece ser uma estratégia do objeto textual, constituindo não apenas um estilo ou uma prática textual, mas uma relação com o espaço da página, supondo uma dinâmica de leitura. Nessa perspectiva, o fragmento é compreendido como forma textual, ou seja, como realidade significativa na estrutura comunicacional leitura/escrita.



**Figura 1.** Primeira figura amorosa, *s'abîmer*, da versão francesa de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Fonte: BARTHES, R. *Fragments d'un discours amoureux*. Collection “Tel Quel”. Éditions Du Seuil: Paris, 1979.

Os blocos gráficos fragmentam as unidades textuais na página (citação, fragmento, nota de rodapé), tudo reforçando a identidade da forma na sua unidade visual.

Assim, o fragmento é entendido enquanto forma, no sentido de formatação (texto em fragmentos), a tipografia e o espaço em branco. Essa forma, unidade autodiscursiva, suficiente em si porque os espaços em branco supõem uma abertura e uma falta, serviria ao discurso amoroso, quando aceito que a particularidade desse discurso reside exatamente na oscilação entre presença e ausência (o amante, o eu que fala, e o amado, que não responde). As interrupções (o branco) entre um fragmento e outro acentuam a heterogeneidade desse discurso<sup>13</sup>, sempre renovando a postura desse eu “narrador”, expõem o limiar dessas múltiplas vozes, transformadas em “eu”, que atravessam o enunciado. Nesse entremeio, em e entre várias figuras amorosas, o leitor pode se tornar uma espécie de coautor.

Essa suposta coautoria, que Barthes chamaria de o “jogar com o texto”<sup>14</sup> é intensificada nessa montagem que apaga a origem, não no sentido de encobrir ou negar a fonte da citação ou do discurso alheio, mas no sentido de neutralizar a posição de enunciação (constituindo um modo de apropriação). O vazio, o branco, o espaço é a condição de possibilidade do movimento do leitor, lugar desse jogador, semelhante a um processo discursivo, é o local, um espaço visual para elaborar o discurso do outro, ao mesmo tempo em que é a

---

<sup>13</sup> Essa heterogeneidade é importante para a não construção de um enunciador único e homogêneo.

<sup>14</sup> Refere-se ao princípio barthesiano de que a leitura não deve ser reduzida ao sentido de simples consumo, mas ao ato de jogar com o texto. É desenvolvido no item 2.1. Intertextualidade e intertexto no Capítulo 2 – O trabalho da citação.

ausência perceptível (igualmente visual) do dizer do outro no discurso amoroso.

Daí a escrita fragmentária ser parte de uma encenação do discurso amoroso em sua forma usual – em que os silêncios do outro costumam ser mais constantes – mostrando o valor comunicacional de sua forma, heterogênea e descontínua, como possibilidade de palavra plena de experiência de silêncio.

### **1.5. Figura**

As figuras, segundo Barthes (FDA, p. 1-2), são frações de discurso, que ocorrem em circunstâncias ínfimas e aleatórias. São lufadas de linguagem do enamorado em ação: é apreender o gesto. Para se constituir a figura, é necessário apenas o sentimento amoroso:

As figuras se destacam conforme se possa reconhecer, no discurso que passa, algo que tenha sido lido, ouvido, vivenciado. A figura é delimitada (como um signo) e memorável (como uma imagem ou um conto). [...] é fundada se pelo menos alguém puder dizer: “Como isso é verdade!” “Reconheço essa cena de linguagem” (FDA, p. 1-2).

Ao longo da vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito apaixonado, desordenadas e dependentes de um acaso. Assim, o enamorado retira figuras desses incidentes, de acordo com as carências, injunções ou prazeres do seu imaginário, podendo se repetir inevitavelmente (FDA, p. 4).

A figura “Festa”, por exemplo, é apresentada com o subtítulo “Dias eleitos” e tem o seguinte argumento: “O sujeito apaixonado vive cada encontro com o ser amado como uma festa” (FDA, p. 113). Do mesmo modo, o subtítulo

da figura “Abismar-se” é “Me abismo, sucumbo...”, da figura “Contatos” é “Quando meu dedo sem querer...” e de “Encontro” é “Como o céu estava azul”.

O subtítulo que encabeça a página inicial de cada figura é uma “exposição, narrativa, sumário, pequeno drama, história inventada” (FDA, p. 2). Barthes esclarece que no fundo de cada figura há uma frase que é empregada na economia significativa do sujeito apaixonado. Essa frase matriz de figura não é completa e, portanto, não representa uma mensagem concluída, ela apenas diz o sentimento e fica em suspenso.

Barthes designa o funcionamento das figuras no livro como uma coreografia, no sentido de corpo captado na ação. Marty (2009, p. 291) esclarece que a figura está dissociada de sua dimensão tradicionalmente linguageira, ou seja, ela não é retórica, mas apresentada como uma imagem, de tal modo que se pode sugerir que a fragmentação do discurso em figuras não é em nada um controle do imaginário pelo simbólico, mas um tratamento do imaginário pelo imaginário.

## **1.6. Ordem**

Nenhuma lógica liga as figuras amorosas em *Fragmentos de um discurso amoroso* nem determina sua contiguidade. Como é do acaso que surgem tais figuras, não há uma ordem hierárquica ou distinção entre elas dentro do discurso amoroso, pois estão naturalmente no mesmo nível.

A sucessão de figuras (inevitável, segundo Barthes, pois o livro é condenado por seu próprio estatuto a fazer um caminho) é disposta propositalmente em uma ordem em princípio não significativa, a da convenção

do alfabeto, pois o intuito não é dispô-las em uma ordem hierárquica (FDA, p. 5). Com isso, Barthes não faz de *Fragmentos de um discurso amoroso* uma história de amor (ou da história de um amor), pois ao adotar essa ordenação alfabética irrelevante, o autor não concede às figuras o rigor narrativo do romance, desencorajando o estabelecimento de um sentido narrativo único.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, o autor menciona o porquê da ordem alfabética, não explicitando a que livro se refere. Contudo, essa ideia pode ser pensada em *Fragmentos de um discurso amoroso*. Segundo Barthes, essa classificação apaga toda origem:

Talvez em certos trechos, determinados fragmentos pareçam seguir-se por afinidade; mas o importante é que essas pequenas redes não sejam emendadas, que elas não deslizem para uma única e grande rede que seria a estrutura do livro, seu sentido. É para deter, desviar, dividir essa inclinação do discurso para um destino do sujeito, que em determinados momentos, o alfabeto nos chama à ordem (da desordem) (BARTHES, 2003b, p. 165).

Quando pensadas algumas propostas de tradução de *Fragmentos de um discurso amoroso*, verificam-se possibilidades diferentes de uma relação do leitor-tradutor com essa ordem, algo que também ocorre em toda leitura dessa obra.

A tradução de Hortênsia dos Santos (1989), usada neste trabalho, assim como a última versão de Márcia Valéria Martinez de Aguiar (2003), torna a insignificância alfabética a justificativa a partir da qual reorganiza as figuras em português. De outro modo, a tradução para o inglês de Richard Howard<sup>15</sup> prende-se à ordenação alfabética do original francês, e é exclusivamente a

---

<sup>15</sup> BARTHES, R. **A lover's discourse: fragments**. Trad. Richard Howard. Toronto: McGraw-Hill Ryerson Ltd.,: 1978.

partir dela que ordena as figuras em inglês, ou seja, na mesma sequência do francês (sempre com o equivalente ao lado), desconsiderando, de certo modo, a opção barthesiana por um critério de ordenação que fosse tomado como não relevante. Em suma, Barthes não impõe uma hierarquia de ordenação das figuras, mas toda leitura (e tradução), necessariamente o faz. A não imposição dessa hierarquia por parte de Barthes não impede que a leitura aconteça numa ordem. Em outras palavras, o leitor tem uma liberdade que é, ao mesmo tempo, o imperativo de construir sentido numa ordem que pode ser a sua.

Marty (2009, p. 301), ao contrário, defende um significado na disposição das figuras. Levando em conta a versão francesa, o autor reconhece uma correspondência de ordem simbólica entre a primeira e a última figura, que supera a aleatoriedade da ordem alfabética. Para ele, essa não imposição de uma ordem hierárquica seria na verdade uma ordem de leitura, um logro formal e não arbitrário, e tal logro se denunciaria já na letra A que ordena a primeira posição da figura, no original francês *S'abîmer*, pois é preciso levar em conta o “S” para conferir-lhe o primeiro lugar. O mesmo ocorre com a última figura em que é preciso desconsiderar o “Non” de *Non-Vouloir-Saisir* para que essa apareça no livro em último lugar. Para o autor, se a ordem alfabética é um logro, isso significa que existe uma ordem secreta, escondida, invisível, que conjuga em simetria a primeira e última figura, logo, simbólica.

Contudo, preferimos entender, aqui, que a não concordância com uma ordem livre de hierarquização justificaria a leitura própria de Marty, seu sentido construído, necessário, e não uma intenção escamoteada de Barthes.

## 1.7. Referências

Em “Da obra ao texto / A morte do autor”, Barthes considera o texto um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas: “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004e, p. 62).

Alguns desses focos são fontes de *Fragmentos de um discurso amoroso*. Barthes (FDA, p. 5) afirma que para compor o sujeito apaixonado, foram “montados” pedaços de origem diversa. O autor extraiu fragmentos de *Werther*, de Goethe – a que chamou de *leitura regular*, na ocasião do seminário que deu origem ao livro. Isso explica as 50 citações ao livro e outras duas à poesia de Goethe.

O *Banquete* de Platão, Barthes chamou de *leituras insistentes* (cerca de 16 aparições), assim como as da psicanálise (Lacan e Freud, que juntos somam mais de três dezenas de citações), de Nietzsche e de canções alemãs, as chamadas *Lieder*.

Barthes elencou suas referências ao fim do livro. Chamou o espaço de Tabula gratulatória e as dividiu em quatro grupos. No primeiro, reuniu e revelou os nomes dos amigos que tinham como indicação as iniciais de seus nomes na margem esquerda do texto. Barthes (FDA, p. 5) afirma que referências dadas assim são de amizade e não de autoridade. Estes, portanto, quando citados dessa forma, tinham suas falas ali fragmentadas e não trechos de obras específicas. Entre esses, estão Antoine Compagnon, Philippe Sollers e François Wahl.



O que veio de livros, o autor expôs na margem do texto com os nomes dos autores e, algumas vezes, complemento na nota de rodapé com trechos originais. Na Tabula gratulatória, *Werther* de Goethe foi colocado isoladamente em um grupo. Em um terceiro, Barthes elencou todos os outros, seguidos das obras consultadas: Platão, Balzac a Brecht, Chateaubriand a Diderot, Dostoievski a Flaubert, Kristeva a Leibniz, Mann a Novalis, Proust a Rougemont, Sartre a Stendahl.

E num quarto grupo, Barthes reuniu as referências vindas das outras artes, música e cinema. Compõem esse grupo: Boucourechliev, Duparc, Mozart, Ravel, Schubert, Wagner, Friedrich e Buñuel, também seguidos das respectivas obras.

No caso de *Fragmentos de um discurso amoroso*, essas escrituras variadas, de origens diversas, se casam, compõem o sujeito enamorado<sup>16</sup>. Para Barthes, essas escrituras são lembradas, pois na ocasião em que foram lidas, ditas ou ouvidas, elas o seduziram, o convenceram, dando ao autor a satisfação de compreender e ser compreendido.

Segundo Perrone-Moisés (BARTHES, 2004e, p. XIV), a literatura, para Barthes, torna-se um saber a que só se tem acesso pela produção de um novo texto: texto mental da leitura, texto concretizado numa nova obra literária. Texto ao qual o sujeito não preexiste como sujeito-que-sabe, mas na produção do qual o sujeito se cria e se recria, numa significância infinitamente aberta.

---

<sup>16</sup> Exemplos dessa composição serão demonstrados no Capítulo 3 – *Werther* no Banquete de Platão.

## 2. O Trabalho da Citação

Em *O trabalho da citação*, edição reduzida de *La second main ou le travail de la citation* (1979), de Antoine Compagnon, a escrita é entendida genericamente como um exercício de intertextualidade. Compagnon propõe um trabalho sistemático sobre a citação, enquanto prática intertextual dominante, defendendo-a como modelo e manifestação de transformação em toda escrita literária. Nesse sentido, o processo da escrita é reconstruído, revelando a intensa relação entre o texto (produto final) e os outros textos, lidos e “recortados”. O autor utiliza metáforas que vão da linguagem cirúrgica à semiológica para estabelecer a materialidade do livro enquanto objeto que é manipulado por um sujeito-autor leitor. Este, por sua vez, tem como exercício intertextual a tarefa de citar, ou seja, em primeira instância, redizer o que já foi dito por outros, no sentido de não dizer o mesmo de novo, mas um dizer diferente. Segundo o autor, imitar asseguraria o domínio da língua, e citar, o do discurso (COMPAGNON, 2007, p. 61).

Para Compagnon (2007, p. 13), quando se cita, extrai-se, mutila-se, desenraiza-se, e isso se concretiza ainda na leitura. Há um objeto primeiro, colocado diante do escritor, um texto que leu ou que lê, em que determinadas passagens interrompem a leitura, provocando a releitura (exemplo desse ato são os grifos). Esses trechos, quando relidos, tornam-se fórmulas autônomas, fragmentos, que se convertem em texto, desligando-os do que lhe é anterior e do que lhe é posterior.

Daí a idéia de Compagnon (2007, p. 43) de que há sempre um livro com o qual se deseja que a nossa escrita mantenha uma *relação* privilegiada<sup>17</sup> e ressalta esse termo “relação” em duplo sentido: o da narrativa (da recitação) e o da ligação (da afinidade eletiva). Essa reflexão parte do conceito de *escriptível*, da oposição legível/escriptível proposta em S/Z. Segundo Barthes, o “contrário” de legível não é o ilegível, mas um outro legível, ou seja, textos legíveis seriam aqueles que detêm um “plural limitado”, que, de certa forma, existem antes da leitura, ao passo que os textos escriptíveis são abertos a um plural ilimitado, só se tornam possíveis pelo engajamento radical da produtividade do leitor, no sentido de que este os escreve e deseja reescrever.

No entanto, Compagnon entende que tais textos não são aqueles dos quais temos inveja ou que desejaríamos imitar ou citar por extenso, caso isso fosse possível. Para ele, o texto *escriptível* é aquele cuja postura de enunciação lhe convém e por isso esse texto não seria nunca o mesmo livro.

Compagnon (2007, p. 41) defende que a solicitação e a excitação, enquanto substâncias da leitura, também são citação, do mesmo modo que a substância da escrita (reescrita) ainda é citação. Segundo o autor (p. 24-25), a solicitação é uma comoção total e indiferenciada do leitor, é o momento no qual o leitor enamora-se pelo texto, enquanto a excitação faz esse texto sair de si mesmo, diferenciando-o e destacando-o<sup>18</sup>.

Esse momento de solicitação nos remete à leitura de *Werther*, texto tutor de *Fragmentos de um discurso amoroso*, que, ao ser lido e inspirar Barthes,

---

<sup>17</sup> Essa relação privilegiada é semelhante ao caso extremo da tradução, em que, paradigmaticamente, o autor/tradutor toma uma obra para “citá-la” por completo, reescrevendo-a.

<sup>18</sup> É inevitável pensar que essa mesma solicitação ocorre com o tradutor, que ao ler o original, deseja-o e decide por traduzi-lo.

tornou-se ato prévio de citação. Quando Barthes passou a misturar, por afinidade, suas próprias figuras (imagens, ações e aflições do eu enamorado) às figuras de *Werther*, decidiu, contrário à análise, por enunciar o discurso amoroso.

Logo, esse trabalho prévio da citação (leitura) integra o texto lido em um conjunto de outros texto (escrita) e “é sem dúvida a razão pela qual nenhum texto, por mais subversivo que seja, renuncia a uma forma de citação” (COMPAGNON, 2007, p. 22).

A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais (COMPAGNON, 2007, p. 37-38).

Em artigo intitulado *Citar*, Mello (1997, p. 157) esclarece que as marcas gráficas da citação apontam para um lugar em que se encontram duas enunciações, contudo, no fragmento que foi cortado de um texto e enxertado em outro uma relação já está presente, a resposta ao Outro: a citação pode libertar-se de seu significado estrito, preso às aspas, e aparecer como uma perfeita operação cirúrgica, sem as marcas da Outra enunciação no enunciado, o que, segundo Compagnon, citado pela autora, torna seus sujeitos indiferenciados.

Essa citação em princípio não evidente, que não se diz citação, é nada mais que uma incorporação do discurso alheio ao enunciado do citador, que precisa confiar na habilidade de reconhecimento do leitor destinatário,

idealmente imbuído de informação relevante, advinda geralmente do discurso literário, que lhe permita identificar e reconhecer determinado discurso ali contido e citado.

Por isso, reduzir a citação ao fragmento enxertado ou a um ato ingênuo, ascético, sinalizado pelas aspas, é escamotear o ato – enunciação – de leitura e escrita e sua natureza necessariamente transformadora, e é, segundo Compagnon, o mesmo que banalizar todo o trabalho da citação.

Compagnon (2007, p. 80) defende que a citação é sempre questão de discurso, de enunciação; não há citação que engaje apenas o enunciado<sup>19</sup>, que se libere dos sujeitos da enunciação e que não tenha intenção de persuadir. Dependendo da montagem (recorte e manipulação das leituras/citações) que se faz, certos textos assumem a integridade de sua nova enunciação. Isso reforça a citação enquanto força transformadora, razão pela qual é usada como instrumento de manipulação discursiva.

Segundo Mello (1997), há vários momentos históricos da citação, vários modos de citar e de recorrer ao outro texto, incorporando-o ao *corpus* próprio. Entre os dois extremos – o da acumulação erudita e o do simples enxerto que não denuncia a sua origem – permanece a impossibilidade da originalidade, de um dizer primeiro. A autora também concorda que o sentido da citação provém do próprio ato de apropriação e deve obrigatoriamente ser interrogado no que diz respeito a um querer dizer. O que quero dizer ao repetir o que Outro já

---

<sup>19</sup> Não há um consenso quanto aos conceitos de enunciado/enunciação. Dentro da diversidade dos termos, o uso de Compagnon pode corresponder às concepções de Oswald Ducrot. Grosso modo, sendo a frase um objeto teórico, o enunciado é a manifestação particular dessa frase, e por isso concebido como unidade de significação necessariamente contextualizada, enquanto a enunciação é o fato que constitui a produção desse enunciado (Extraído de BRAIT, B. (org). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2005, p. 63-64).

dissera? A resposta, escorregadia, desloca-se para um querer dizer investido na enunciação: o sujeito da enunciação.

Compagnon ainda se questiona quanto ao enxerto de uma citação ser uma operação muito diferente do resto da escrita. Pergunta-se se estaria em condições de lembrar e de enunciar a origem do que não é citação em seu texto, pois não seria possível que elas também o fossem?: “o trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos), isto é, de lê-los” (COMPAGNON, 2007, p. 38).

Desse contexto de releitura e citação, o conceito de criação literária, que presume um trabalho realizado por um gênio individual, é substituído pelo de produção e/ou recriação. Segundo Compagnon (2007, p. 47), a escrita torna-se sempre uma reescrita, não diferindo do ato de citar. Sartiliot (1993, p. 13<sup>20</sup>), citado por Machado (2001), afirma que, atualmente, os escritores só podem repetir, copiar e/ou plagiar o que já foi escrito nos séculos anteriores. Isso torna-se válido enquanto mecanismos sutis de regulação (como marcas de citação e a intertextualidade) trabalharem para que essa reescrita não seja simplesmente uma cópia, mas uma citação.

Para Compagnon (2007, p. 41), toda prática do texto é sempre citação, e é por isso que não é possível nenhuma definição do termo, pois a citação pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel.

---

<sup>20</sup> SARTILIOT, C. **Citation and modernity**. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1993.

Quanto a essa impossibilidade de conceituação, ela só se justifica pela multiplicidade de definições da citação, a exemplo da Intertextualidade, a ser discutida no item seguinte deste trabalho. Contudo, isso não impediu que Compagnon definisse a citação por mais de uma vez. Em analogia à imagem, o autor a define como um instantâneo, um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural: “É uma visão do autor e um detalhe de sua biografia” (COMPAGNON, 2007, p. 119).

Contudo, fica em desacordo a reflexão de Compagnon sobre a citação como “um ponto de vista” e sua intenção de fixar o horizonte da citação numa origem. Os diferentes discursos percorrem o texto sem que se possa verdadeiramente distinguir o original de sua versão mais ou menos desviada. Logo, a cópia substitui o original, e de um modo geral, a noção de origem passa a ser questionada pois, sendo a origem (o citado) o Outro, e este como tal, inatingível em sua completude, citar não representa a origem, mas a relação transformadora entre essa pretensa origem (esse outro que tem valor de origem) e o eu que cita<sup>21</sup>.

A citação supõe que uma outra pessoa se apodere da palavra e a aplique a outro objetivo, porque deseja dizer ou compor algo diferente. É entendida como a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto origem para ser introduzido num texto de acolhida. Nesse trabalho de citação, a simples extração desse trecho/enunciado o transforma, desde o limite do recorte, a escolha de onde o inserir, as

---

<sup>21</sup> Em analogia à questão “eu” e o “outro” no âmbito do discurso amoroso, o outro é sempre inatingível, independente da intensidade do amor que anima o amante. O outro escapa ao eu, mesmo quando o eu se projeta, se identifica ou imagina poder sentir o que o outro sente. O eu (citante) acaba sendo o criador de sensações (interpretação) que recebe do outro (citado), sendo essa a maneira de conhecê-lo, descrevê-lo e representá-lo.

diminuições/adaptações operadas em seu interior até a maneira como é abordado, comentado e posto em relação com outros fragmentos ou com o texto de acolhida.

Logo, por ser um enunciado repetido com uma enunciação nova, esse enunciado não é o mesmo. Sendo esse enunciado diferente, caberia ao leitor ser o intérprete dessa nova enunciação, dessa citação, enquanto forma de relação interdiscursiva, ou seja, o leitor será o intermediário na relação dual que a citação evidencia entre dois discursos. A relação interdiscursiva torna-se, portanto, ternária (o citador, o citante e o leitor intérprete da citação) e sua interpretação deverá ser considerada, por sua vez, uma terceira enunciação.

A citação também ocorre partindo de um movimento de identificação, apropriação, resultando em reescrita e criação. “Força motriz” é como Compagnon também a define. Segundo o autor (2007, p. 58), a citação torna-se uma força e um deslocamento, é o espaço privilegiado do trabalho<sup>22</sup> do texto; ela lança, ela relança a dinâmica do sentido e do fenômeno.

Essa dinâmica se revela no outro que, quando citado, sobrevive nos enxertos, não como ele mesmo, intacto, mas sempre outro, apropriado, domesticado, identificado como o eu citante, de modo a ser lembrado, reavivado pela citação<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> A noção de trabalho também pode ser entendida aqui enquanto *poiesis* (a prática, a criação), ou seja, o trabalho do texto é pôr em relação outros textos, outros discursos, e uma das principais ferramentas é a citação.

<sup>23</sup> Do mesmo modo que a citação, tem o mérito específico de relançar as obras antigas num novo circuito de sentido, o tradutor tem o mesmo papel de reavivar o autor traduzido que, ao ser “extensamente citado”, sobrevive na tradução.



## 2.1. Intertextualidade

Deve-se à Kristeva (1974, p. 64) umas das mais difundidas noções de intertextualidade. Segundo a autora, todo texto se constrói como um mosaico de citações, sendo sempre absorção e transformação de outro texto. Isso nos faz entender a citação como prática (mecanismo essencial) da intertextualidade. Do mesmo modo, Compagnon (2007) defende a citação como um elemento de acomodação, pois seria um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura, integrando o texto em um conjunto de outros textos e, por isso, um operador comum de intertextualidade. E nesse sentido, o autor enfatiza que “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar” (COMPAGNON, 2007, p. 13). Portanto, a citação, nos termos de Kristeva e Compagnon, pode ser entendida como uma forma de intertextualidade.

De acordo com Aguiar e Silva (1984)<sup>24</sup>, citado por Machado (2001), se, por um lado, a intertextualidade representa a força, a autoridade e o prestígio da memória da tradição literária, ou seja, imita-se o texto modelar, cita-se o texto canônico e reitera-se o permanente, por outro, ela pode funcionar como um meio de desqualificação, de contestação e destruição do código literário vigente, ou, sob o signo da ironia, ter propósitos pejorativos ou caricaturais.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* é salvaguardada a aura do objeto artístico pela citação de grandes obras da literatura universal, como os clássicos de Goethe, Platão e Lacan. Estas coexistem com os enunciados extraídos de conversas de café, citações de amigos indicadas com iniciais de quem as proferiu.

---

<sup>24</sup> AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

Logo, nem todo enunciado emprestado é da mesma natureza literária e exemplo disso são esses enunciados “não oficiais”, que se encaixam no sentido genérico da citação – retomar a palavra do outro – mas que passa a ter a função também de importar fragmentos do real. Assim se interpenetram discursos literários e não literários, deixando aparecer o gesto da montagem.

Segundo Barthes, no primeiro volume dos *Inéditos: teoria*, o texto redistribui a língua, sendo o campo dessa redistribuição. Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado (BARTHES, 2004a, p. 275). Para o autor, todo texto é um intertexto, ou seja, outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis, que podem ser trechos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois há sempre linguagem antes do texto (tradição) e em torno dele (cultura ambiente).

Compartilhando da idéia de Julia Kristeva e da produtividade textual, Barthes defende que a intertextualidade, mesmo sendo condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. Epistemologicamente, o conceito de intertexto é o que traz para a teoria do texto o volume da sociabilidade: é toda linguagem, anterior e contemporânea, que vem para o texto, não pelo caminho de uma filiação detectável, de uma imitação voluntária, mas segundo o caminho da disseminação – imagem que garante ao texto o status de *produtividade*, não de *reprodução* (BARTHES, 2004a, p. 276).

Barthes (2004a, p. 277) esclarece que esses conceitos principais, que são as articulações da teoria, coadunam-se todos, em resumo, com a imagem sugerida pela etimologia da palavra “texto”. Se de um lado existe a concepção do “tecido” finito (sendo o texto um “véu” atrás do qual era preciso ir buscar a verdade, a mensagem real, em suma, o sentido), do outro, Barthes afasta esse conceito do texto-véu e procura perceber o tecido em sua textura, na trama dos códigos, das fórmulas, dos significantes, em cujo interior o sujeito se situa e se desfaz – semelhante ao sujeito amoroso por trás de todo o discurso reconstruído em *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Em *O rumor da língua*, Barthes afirma que o texto é plural, inteiramente tecido de citações, de referências, de ecos: linguagens culturais, antecedentes ou contemporâneas, que o atravessam de fora a fora numa vasta estereofonia. E reitera, as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas (BARTHES, 2004, p. 70-71). Ou seja, nem toda leitura é formalmente citada, indicada e lembrada pelas aspas. Nesse sentido, para Barthes (2004, p. 73), o texto pede que se tente abolir (ou pelo menos diminuir) a distância entre a escritura e a leitura, não pela intensificação da projeção do leitor sobre a obra, mas ligando-os a ambos numa só e mesma prática significante.

Assim sendo, as noções de intertextualidade, em geral, e de citação, em particular, dizem respeito à relação entre textos (de saída e acolhida) e à transformação desses. Essa modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca é empreendida tanto pelo autor como pelo leitor, ou seja, a intertextualidade, de um lado, minimiza a intenção do sujeito da enunciação e, do outro, enfatiza o leitor enquanto instância produtora. O

leitor acaba por lidar com a instabilidade de significação gerada pela relação entre textos.

Nessa linha, a defesa de Barthes parte do princípio de que a leitura não deve ser reduzida ao sentido de simples consumo, mas ao ato de jogar com o texto:

“Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto joga (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele joga duas vezes: *joga como* o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o re-produza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mímesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução) (...) O Texto é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática (BARTHES, 2004, p. 73-74).

O não jogar levaria ao entediar-se, ou seja, que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, dar-lhe partida.

Diante de vários enxertos, figuras e verbetes do amor de *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, o leitor se percebe como mais um personagem de romance, apesar de não ter em mãos esse gênero propriamente dito, e dá partida ao se permitir brincar, no sentido de ficar submerso no texto, na linguagem, atento às armadilhas do sentimento e do discurso amoroso. Assim, se constitui também uma experiência de leitura, um prazer diante do texto e do sujeito que nele se revela.

## 2.2. Repetição, simulação e iterabilidade

Assim como Compagnon entende a citação enquanto atividade que une o ato da leitura ao da escrita, Roland Barthes também tem a contribuir com a ideia de relação entre texto lido e texto escrito – das vias de transformação da leitura em escritura. Em *A preparação do romance vol. II* é estabelecida essa primeira relação/contato do autor-leitor com o texto, o que permitirá, mais adiante, entender o processo das inúmeras citações que compõem *Fragmentos de um discurso amoroso*, pois vale lembrar que uma das motivações primeiras do livro foi a leitura exaustiva de *Werther*, de Goethe.

Mas em se tratando de *Fragmentos de um discurso amoroso*, a impressão primeira que se tem é de que a obra está longe de ser um romance nos moldes tradicionais e que aproxima-se, portanto, muito mais de uma escritura ensaística. Nesse sentido, *A preparação do romance*, por tratar de “romances”, não atenderia, em princípio, ao propósito de auxiliar em uma leitura dessa obra e do seu processo de construção e citação. No segundo volume de *A preparação do romance: a obra como vontade*, Barthes entende o Romance como “toda obra em que há transcendência do egotismo, não em direção da arrogância da generalidade, mas na direção da *sim-patia* pelo outro” (BARTHES, 2005b, p. 81). Para Barthes, o romance, sendo uma expansão do Eu Ideal, tem como papel criar o Outro e saber fazê-lo.

E quem seria o Outro? O outro pode ser entendido simplesmente na acepção primeira da palavra: o outro é o segundo dentre dois, não sou eu, sua referência indefinida está fora do âmbito do falante/ouvinte, externo ao “eu”; o outro também implica no distinto, no diferente. É com o outro que as relações

acontecem, e no campo textual, parte dessa resposta pode ser compreendida novamente em *O prazer do texto*:

O texto é um objeto fetiche e esse *fetiche me deseja*. Perdido no texto, há sempre o outro, o autor. Como instituição, o autor está morto, sua pessoa civil, passional, biográfica, desapareceu. Mas no texto, de uma nova maneira, *eu desejo* o autor: tenho necessidade de sua figura (que não é nem sua representação nem sua projeção, tal como ele tem necessidade da minha) (BARTHES, 2006, p. 35).

E ao desejar o autor, ele (o eu leitor, pretendo escritor) o imita. Contudo, titubeante com o termo, Barthes chama de prática de imitação a relação que ele denomina de particular e deformante entre o livro lido e o livro a ser escrito: “Passar do ler ao escrever, no rastro do desejo, só pode ser feito, evidentemente, pela mediação de uma prática de *Imitação*” (BARTHES, 2005b, p. 16). Barthes entende escrever como desejo e paixão, portanto, escrever não seria sensato (BARTHES, 2005b, p. 51).

No empenho de abandonar a palavra “imitação”, Barthes propõe então que a passagem dialética da leitura amorosa (porque o livro lido é sedutor) à escrita produtora de obra deve receber o nome de “Inspiração”. O autor ressalva que o termo não é usado no sentido mítico romântico (de Musa), mas no sentido de inspirar-se e dá cinco indicações dessa passagem.

A primeira delas seria “Uma deformação narcisista”:

“Para que a obra de outro passe para mim, é necessário que eu a defina em mim como escrita *por mim*, e que, ao mesmo tempo, eu a deforme, a torne *Outra*, por amor (...) O que busco, o que quero, na obra que desejo, é que algo ocorra: *uma aventura*, a própria dialética de uma conjunção amorosa, em que cada um vai deformando o outro por amor, e de modo a criar um terceiro termo: a própria relação, ou a obra nova, inspirada pela antiga” (BARTHES, 2005b, p. 18).

A segunda diria respeito a “Uma semiótica”. Apesar de semiólogo, Barthes entende a semiótica num sentido irregular, nietzschiano, ou seja, a relação ocorre assim: “o autor que conta (para não dizer: amado) está lá, para mim, que desejo escrever, como um signo de mim mesmo – e sabemos que um signo não é uma analogia, mas somente um elemento de um sistema homológico no qual, segundo a formulação de Lévi-Strauss, o que se parece são sistemas, relações de diferenças” (BARTHES, 2005b, p. 19-20).

Uma terceira indicação, Barthes denomina de “Uma cópia de cópia”, compreendendo o que acontece na relação do Livro anterior com a Escrita ulterior:

- a) “há uma imitação muito difusa, mesclando, se necessário, vários autores amados, e não uma imitação única e maníaca; o que *inspira* o leitor-escritor (aquele que *espera* escrever) já é, para além de determinado autor amorosamente admirado, uma espécie de objeto global” (BARTHES, 2005b, p. 22);
- b) “a *inspiração* é conduzida por trocas; há trocas de conceitos (eu diria de *fantasias*) estéticos: ‘a ideia de bela pintura’, ‘um belo efeito de pintura’” (BARTHES, 2005b, p. 22);
- c) “essa ideia copiada (e não o que ela representa) é *preconcebida*: é preciso concebê-la antes de escrever, concebê-la entre ler e escrever” (BARTHES, 2005b, p. 22). Essa relação terceira (em patamares) diferencia a inspiração da simples imitação.

“Uma filiação inconsciente” diz respeito a alguns autores que, segundo Barthes, funcionam como matrizes de escrita e, portanto, não haveria texto

sem filiação e toda filiação (de escrita) seria insituável, contrariando, de certo modo, a citação como rememoração da origem, defendida por Compagnon:

(por exemplo, os textos atuais, 'textuais': eles não podem ser 'selvagens', de geração espontânea; e, no entanto, de onde vêm eles? Não posso dizer: a fórmula mais exata, por ser a mais modesta, a menos arrogante, seria: eles são *autorizados* por mutações precedentes de escrita) (BARTHES, 2005b, p. 23).

Uma última indicação é a “Simulação”. O sentido de simulação que Barthes usa ainda procura afastar a Imitação, noção demasiadamente estrita, e diz respeito a introduzir no “verdadeiro”, o “falso”, e no “mesmo”, o outro, o que constituiria uma “pulsão de simulação”:

[...] essa pulsão leva não apenas a ser um outro, mas a ser outro, não importa quem: pulsão que faz emergir um Outro em mim mesmo = força de alteridade a partir de, no interior da Identidade – passar do ler amoroso ao escrever é fazer surgir, descolar da Identificação imaginária do texto, do autor amado (que seduziu), não o que é diferente dele (= impasse do esforço de originalidade), mas aquilo que, em mim, é diferente de mim: o estrangeiro adorado me leva, me conduz a afirmar ativamente o estrangeiro que existe em mim, o estrangeiro que sou para mim mesmo (BARTHES, 2005b, p. 24).

A citação é repetição sem ser coincidência, é refúgio na dimensão do mesmo e apelo de um outro (MATTOS, 2005). No mesmo sentido, Galindo (2006, p. 13. v. 2) declara: “Se repito e recorto, mastigo e digiro. Se repito integralmente, desloco e reenuncio. Se repito, crio. Se repito, não repito.”

Se a repetição das palavras do outro é uma arte de produzir o simulacro, cuja denotação é incerta, seria preciso concluir, com Platão, que a citação é necessariamente uma má imagem (do pensamento)? Ou é ainda concebível que haja, às vezes, uma boa citação, uma cópia fiel, uma citação que possa ter valor de argumento em um discurso e cujo poder não se baseie na ilusão, na



intimidação, numa espécie de complacência do ouvinte, simétrica à enunciação? (COMPAGNON, 2007, p. 79).

Essa última questão é concebível apenas nos moldes da reflexão de Compagnon sobre a determinação de uma origem para a citação. E quanto à citação ser uma “má imagem do pensamento”, Marty responde, reiterando o simulacro e definindo a simulação:

O simulacro é a cópia ruim no sentido de Platão, na medida em que atinge apenas a aparência do que copia, porque o próprio ato de copiar é estrangeiro ao que copia. A simulação seria a boa cópia (a boa imitação), pois, na simulação, o imitador está inteiramente envolvido no ser do que ele imita, não lhe é estrangeiro. A simulação obriga o ator (o simulado) a uma espécie de mutação existencial em que fica impelido a obedecer a um papel, o do amante, que obedece a leis bem particulares, a uma língua, a um modo de ser (MARTY, 2009, p. 285).

Nota-se que nesse conceito da “boa cópia” a citação tem seu papel transformador preservado. Essa simulação ali definida presta-se ao interesse de Barthes, anunciado nas primeiras páginas de *Fragmentos de um discurso amoroso*, ou seja, a não descrição do discurso amoroso, mas sim sua simulação.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* o autor plasma e incorpora vozes de outros, assimilando-as ao seu discurso. Partindo de uma identificação com o outro, a enunciação do sujeito amoroso é composta de citações, fragmentos de lugares discursivos próprios – contextos originais – de onde são extraídos e manipulados em prol de um contexto único (leis, língua e modo de ser do amante). Nesse processo, a repetição é presente, mas não a repetição enquanto imitação e nem essa em sentido estrito, como a que Barthes procura afastar para dar lugar ao sentido de Simulação. Essa repetição se manifesta

pela citação com todo seu grau de transformação que a torna uma atividade (re)criadora de sentido.

Machado (2001) correlaciona Compagnon<sup>25</sup> e Sartiliot<sup>26</sup> para esclarecer quanto ao status de repetição da citação: a citação, ao fazer apelo à competência de leitura e à enciclopédia do leitor, vai provar que “o que é reproduzido por meio da repetição nunca pode ser idêntico a si mesmo<sup>27</sup>” (SARTILIOT, 1993, p. 30). Isto ocorreria, segundo o mesmo autor, porque a citação se rege pelo mesmo princípio dos signos linguísticos: a sua iterabilidade<sup>28</sup> faz com que qualquer marca/passagem possa ser retirada do seu contexto, onde se iniciam outras cadeias de significação. O significado de uma citação é infinito e faz parte do ciclo do eterno retorno, da eterna reciclagem do velho para se criar o novo (SARTILIOT, 1993, p. 28).

Desse modo, o texto deixa de ser concebido como fechado e autônomo, e se afirma como palimpsesto, com as consequências díspares que isso acarreta. O recurso à citação, que tem a função de um princípio de regulação da escrita, é uma forma de apropriação do discurso do outro, com o qual passa a haver identificação.

Entende-se, portanto, que a repetição também ocorre no sentido de iteração, introduzido por Derrida (1991) como uma qualidade inerente da escrita. Se, para Compagnon (2007, p. 47), a escrita não difere do ato de citar, para Derrida (1991, p. 139), não há citação sem iteração. Segundo o autor, a

---

<sup>25</sup> COMPAGNON, A. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

<sup>26</sup> SARTILIOT, C. **Citation and modernity**. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1993.

<sup>27</sup> “*what is reproduced through repetition can never be identical to itself*”.

<sup>28</sup> Por iterabilidade, recuperamos também a noção de Derrida (1990), em que todo texto é lançado no tempo e no espaço a partir de uma “cena originária” – momento da criação de um texto, marco já destinado à transcendência por meio da repetição (iterabilidade) para o outro (alteridade).

iterabilidade pode ser lida como a exploração da lógica que liga a repetição à alteridade.

As noções de iterabilidade e citabilidade desenvolvidas por Derrida (1991) levam em conta que a relação entre esses conceitos não se dá por simples sinonímia, mas por complementariedade, compondo a duplicidade da escrita. Essas noções também demonstram a impossibilidade de se estabelecer a origem precisa de um enunciado. Isso ocorreria devido a uma força de ruptura entre a intenção de comunicação presente e o querer dizer original, característica de toda marca, escrita ou oral.

Todo signo linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser citado, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem. Essa citacionalidade, essa duplicação ou duplicidade, essa iterabilidade de marca não é um acidente ou anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o que uma marca já não poderia sequer ter funcionamento dito “normal”. Que seria de uma marca que não se pudesse citar? E cuja origem não pudesse ser perdida no meio do caminho? (DERRIDA, 1991, p. 25-26).

Derrida insiste na possibilidade de destaque e de enxerto citacional que pertencem à estrutura de toda marca, falada ou escrita, e que constitui toda marca como escrita. Ou seja, isso significa que todo signo possui uma força de ruptura com o sujeito que o emite e com a intenção desse sujeito:

A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir, faz com que se queira dizer (já, sempre, também) coisa diversa do que se quer dizer, coisa diversa do que se diz e gostaria de dizer (DERRIDA, 1991, p. 88-89).

O que Derrida denomina iterabilidade, neste contexto, é a possibilidade de repetição de toda marca, onde a repetição de uma singularidade “comporte nela mesma a remessa a algo diverso e fissure a presença plena que ela, contudo, anuncia. É por isso que a iteração não é simplesmente repetição” (DERRIDA, 1991, p. 174).

Compreendemos, então, que essa repetição é a própria escritura porque nela desaparece a identidade da origem, diferentemente de Compagnon, que vê a citação não só como uma rememoração da origem, mas pertencente à ela. A reflexão derridiana contribui com a natureza transformadora do trabalho da citação, apagando seu sentido restrito de repetição e reforçando a compreensão sobre o esforço desse movimento relacional essencial na composição de *Fragmentos de um discurso amoroso*.

### 3. Werther no Banquete de Platão

#### 3.1. Acerca das obras

No mundo ocidental do século 18, o homem era cada vez mais afeito aos ideais do Iluminismo. Prevalencia a obsessão pela razão, a concepção fria e mecânica da realidade e certa indiferença em relação aos valores humanos propriamente ditos, como os sentimentos, a fantasia, e as relações sociais para além das meras atribuições sociais e econômicas (GOETHE, 2006, p.13 - Introdução).

Naquele período em que predominava a “separação entre coração e cabeça”, o tema comum aos autores de *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), movimento pré-romântico alemão iniciado por volta de 1768, era a impossibilidade de realização plena numa sociedade moralmente corrompida e estagnada, onde não havia lugar para manifestações do coração, pois as suas consequências sempre conduziam a situações limítrofes em que normalmente a vida ficava ameaçada (GOETHE, 2006, p. 14 - Introdução).

Tempestade e Ímpeto contava entre seus integrantes, além do jovem Johann Wolfgang von Goethe, Wagner e Johann Gottfried Herder, entre outros. Sob a influência desse último (Herder era filósofo opositor do racionalismo e da artificialidade na literatura), Goethe passou a encarar a naturalidade, a sinceridade e a simplicidade como as virtudes principais de toda arte.

Fruto dessa interação é *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), obra que deu fama a Goethe em toda a Europa. É provavelmente o livro mais

popular de Goethe e um dos mais célebres da história da literatura alemã. Trata-se de um romance escrito em forma de cartas e de características autobiográficas. A maneira exagerada e pessimista como Goethe construiu Werther, sua personagem principal, tornou-se referência às obras românticas do século seguinte.

A diferença de *Os sofrimentos do jovem Werther* em relação aos romances epistolares da época como, por exemplo, *Nova Heloísa*, de Rousseau (que sob influência também de Herder, anunciava o mito do retorno à natureza), é que não se conhece as respostas às cartas de Werther, restando apenas uma vaga ideia das respostas dos destinatários pelas cartas seguintes da própria personagem, fato que, segundo Oliver Tolle (GOETHE, 2006, p. 12), coloca o leitor sozinho ao lado do herói, fazendo da concordância com os acontecimentos quase uma imposição, pois a subjetividade de Werther torna-se onipresente. Barthes retrata essa relação na figura Identificação:

Eu, leitor, posso me identificar com Werther. Historicamente, mil sujeitos o fizeram, sofrendo, se suicidando, se vestindo, se perfumando, escrevendo como se fossem Werther (pequenas árias, cantilenas, caixas de bombons, fivelas, leques, águas-de-colônia a Werther) (FDA, p. 122).

O personagem escritor, Werther, é sensível observador da hierarquia social burguesa, repudiando a formalidade e a prepotência dessa classe. Imerso numa pequena vila, aonde dá continuidade aos seus trabalhos artísticos, corresponde-se com o amigo Guilherme, destinatário e personagem leitor. Nas cartas efusivas, o jovem conta a intensa paixão que está vivendo por

Carlota, jovem local, noiva de Alberto, e essa paixão não concretizável é motivo que leva o protagonista ao suicídio<sup>29</sup>.

O fato de o romance ser constituído por cartas é a característica singular que assegura a não contradição nos argumentos de Barthes sobre a narrativa amorosa. Da discussão do primeiro capítulo “O discurso amoroso x romance de amor”, as narrativas de amor se resumem a um esquema no qual o amor está exposto à sociedade que lhe faz obstáculos e só sobrevive quando é vencido por ela. Essa narrativa tem sua tarefa social, de catarse, permite que a sociedade se purgue de suas paixões, e é por isso, segundo Marty (2009, p. 279) que Barthes não aceita ceder ao prestígio da história de amor e nada aceita lhe conceder, como diz no início do seminário sobre o discurso amoroso, em 1974.

Contudo, essa suspensão do narrativo em *Fragmentos de um discurso amoroso* não é uma crítica contra o romance, também não significa que o discurso amoroso seja superior esteticamente à narrativa amorosa, do contrário, Barthes não citaria maciçamente *Werther*. Uma das grandes diferenças entre o romance de Goethe e outros romances de amor é justamente sua estrutura epistolar que favorece o discurso em detrimento da narrativa.

---

<sup>29</sup> (Um lorde, depois um bispo inglês, culpam Goethe pela epidemia de suicídios provocada por Werther. Ao que Goethe respondeu em termos propriamente econômicos: “Vosso sistema comercial bem que fez milhares de vítimas, por que não tolerar algumas ao Werther?”) (FDA, p. 116)

Exemplo semelhante dessa atenção ao discurso que Barthes explora em *Fragmentos de um discurso amoroso* é o *Banquete*. Nessa obra, Platão retrata os lugares do discurso: o do amante e o do amado.

Pode-se entender por “Diálogos de Platão” um conjunto de obras escritas pelo filósofo (séculos V e IV a.C.) que caracterizam nuances da cultura grega antiga, especialmente de abordagem, em maior ou menor grau, socrática, considerando que o próprio *Banquete* é um texto cuja voz predominante é atribuída a Platão, e não a Sócrates, seu mestre<sup>30</sup>.

O *Banquete* inicia com a conversa entre Apolodoro e um companheiro de jornada, ambos no caminho de Falero para Atenas. Apolodoro reproduz a história que Aristodemo lhe contou a respeito dos sete discursos amorosos proferidos num banquete oferecido por Agaton. Na ocasião do banquete, Agaton comemorava seu primeiro sucesso dramático, mas a intenção do encontro também era enaltecer o deus do amor, Eros. Nesse banquete, em que o amor sensível era a questão, foi proposto enaltecer o Amor com o mais belo elogio possível. Estavam presentes como oradores: Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agaton, Sócrates e Alcibíades.

Em síntese, o discurso de Fedro é só elogios, fala de uma entrega total ao outro, enquanto o de Pausânias vislumbra várias possibilidades de Amor, o popular e o celestial, não necessariamente elogiosas. Para ele, o amor resulta de uma ação, o amar, que enquanto prática não é feia nem bela, mas sim a maneira pela qual se concretiza é que resulta no belo ou no feio.

---

<sup>30</sup> Informações contidas na Nota do Editor, da edição de *O banquete* mencionada nas Referências.



Em Erixímaco, há o duplo, o amor mórbido e o amor sadio, devendo-se achar o equilíbrio. Já no discurso de Aristófanes, a história da separação dos das criaturas esféricas e dos andróginos procura explicar a eterna busca pelo complemento, pelo todo. Isso se daria por meio do amor sexual, contudo, o amor ideal apenas se realizaria após a morte.

O discurso do anfitrião Agaton aborda a natureza do amor pela definição de um deus mais jovem, delicado, moderado e não moldável. Além de definir o amor como poeta que cria e produz, seria aquele que abre espaço para as relações, ao retirar o sentimento de estranheza e incutir o de familiaridade.

Para Sócrates, o amor não é um Deus, é um gênio filho, do recurso e da pobreza. O Amor sempre busca o que lhe falta, desejando o que falta e não o que tem, sendo assim, o amor buscaria o belo e o bom porque não os tem em si (PLATÃO, 2007, p. 86-87). Desse modo, o amor seria o espaço onde as realidades, inteligível e sensível, convivem e formam a realidade humana, um todo. Entendido como intermediador entre deuses e mortais, o amor tornaria possível o conhecimento do mundo das ideias, inalcançável pelo homem enquanto matéria. Sócrates ainda defende que o amante é mais nobre que o amado, e que o primeiro ama ter o que lhe faz feliz. Por fim, Alcibíades, que chega depois de todos os convivas terem feito sua parte, empreende o panegírico do perfeito amante da beleza, Sócrates.

O *Banquete* permite perceber as divergências entre o modo como os gregos antigos vivenciavam o amor e como hoje o homem o concretiza. Mas igualmente interessante é evidenciar, e é esse o trabalho do amante em *Fragmentos de um discurso amoroso*, os pontos de confluência entre a

concepção do amor na sociedade contemporânea e na sociedade grega clássica, principalmente ao que diz respeito aos mitos e crenças amorosas ainda vigentes. Mesmo que o valor da atualidade seja caracterizado pelo amor narcisista, numa época de descarte e valorização do ter em detrimento do ser, dos ideais platônicos permaneceu o conceito de amor enquanto união, conciliação e harmonia. Num mundo de amor desacreditado, ainda se confia no amor complementar, semelhante àquele que evolui do mito dos seres esféricos, destituídos de suas metades, para a procura do outro, pelo outro.

### **3.2. Acerca das citações**

Toda literatura é constitutivamente intertextual, mas determinados textos fazem de sua intertextualidade uma questão. *Fragmentos de um discurso amoroso* serve a esse propósito. Suas enumeráveis citações visíveis, além de expor a competência inventiva e funcional de Barthes, permitem o estudo de como a montagem opera, analisando não só as modificações do enunciado emprestado, como também as transformações que esse enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida. Isso é possível porque a citação é movimento que nos coloca em relação com o outro, assim como o transforma e o repete, não no sentido de dizer o mesmo de novo, mas de fazê-lo diferente.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, duas referências centrais – *O banquete*, de Platão, e *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Johann Wolfgang Von Goethe – despontam em maior número de citações – em meio as 80 figuras amorosas do livro, há cerca de 50 citações a *Werther* e outras 16 ao *Banquete*. Essas citações são imediatamente identificáveis graças ao uso de marcas tipográficas específicas como as aspas, os itálicos, a indicação de fonte

na lateral ou na nota de rodapé, ou o espaço em branco entre fragmentos, distinguindo o que foi emprestado.

Quando essas marcas assinalam a citação, tornando visível texto citado e texto que cita, aparece com mais nitidez a relação do autor com os textos, evidenciando a dupla atividade de leitura e escritura (como adiantaram Compagnon e o próprio Barthes), o trabalho, o que está por trás do texto e que foi armazenado e acumulado para chegar naquele resultado.

Para ilustrar essa relação de transformação entre fonte e citação, analisamos a capa da primeira versão francesa de *Fragmentos de um discurso amoroso* (Figura 2). A composição dessa capa foi definida pelo próprio Barthes que, aparentemente, escolheu um fragmento de imagem para ilustrar o título do livro. A escolha por um excerto de imagem, e não sua apresentação por completo, permite, ainda na capa do livro, a analogia à citação.



**Figura 2.** Capa da primeira versão francesa de *Fragments de um discurso amoroso*.

Fonte: BARTHES, R. **Fragments d'un discours amoureux**. Collection "Tel Quel". Éditions Du Seuil: Paris, 1979.

Esse fragmento de imagem pertence ao quadro de Andrea Del Verrocchio (cerca de 1435-1488) (Figura 3), pintor renascentista italiano. A tela representa uma cena inspirada no livro apócrifo (século II a.C.) de Tobias – Tobias e o anjo a caminho em viagem (WESTERMANN, 2000, p. 78-79). Na tela, destaca-se a justaposição do ser celeste e do ser terrestre. Enquanto Tobias, com roupas simples e próprias da época, pisa a terra com passos firmes, o anjo, de roupagem guarneçada de ouro, roça o chão apenas com a ponta dos pés.



**Figura 3.** Tobias e o anjo. Andrea Del Verrocchio (cerca de 1435-1488).

Fonte: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-andrea-del-verrocchio-tobias-and-the-angel>.

Caso a escolha de Barthes fosse reproduzir a tela completa, uma possível interpretação dessa imagem inserida na capa seria a referência à concepção mística de amor (brevemente comentada no Capítulo 1, na nota de número 8). No evento místico, o eu é movido por um outro absoluto, inefável, em direção a uma jornada de conhecimento. Esse outro é alguém sobre quem não se tem poder, ainda que aja diálogo. A diferença entre esse outro e o eu se impõe como epifania e revelação, daí o status de uma relação transformadora do eu implicado nessa experiência. Essa relação com o outro absoluto limita-se apenas ao desejo: leia-se o eu (Tobias) tentando alcançar o outro (Anjo) na impossibilidade do toque.

Contudo, o fragmento<sup>31</sup> de imagem na capa revela um procedimento de recorte e, ao ser entendida como a primeira citação do livro, também reforça a natureza transformadora da citação, uma atividade de apropriação e consequente manipulação. Essa manipulação, a um só tempo, ocorre de dois modos: o apagamento da figura do anjo, tradicionalmente definido como ser assexuado, mas representado, nessa tela, muito mais com traços femininos do que masculinos, e, consequentemente, a suspensão da sexualidade no toque (uma vez que não se sabe se é um toque hetero ou homossexual). Assim, esse modo de citar o quadro cria uma questão, a da sexualidade, que não se colocava nesses termos no quadro original.

Outra possibilidade é defendida por Marty (2009, p. 274). Para o autor, Barthes, além de mostrar apenas as duas mãos que se tocam numa continuidade/descontinuidade do contato, afastando inteiramente com isso o sentido teológico do quadro, pretenderia mostrar nesse roçar de mãos o que o autor chama de o “Não-Querer-Possuir”.

Essa expressão é obtida da figura amorosa “Querer-Possuir” que, de certo modo, expressa o “ser” do sentimento amoroso levado ao seu êxtase mais elevado:

Ao compreender que as dificuldades da relação amorosa vêm do fato de que ele está sempre querendo se apropriar de um modo ou de outro do ser amado, o sujeito decide abandonar a partir de então todo “querer-possuir” a respeito dele (FDA, p. 163).

---

<sup>31</sup> Reconhece-se na imagem da capa não apenas um modo de citar, mas também o primeiro fragmento do livro. Isso acaba por aproximar os termos citação e fragmento, no sentido de que todo trecho extraído de texto, ou nesse caso, de imagem, é num primeiro momento fragmento desse outro. Resta avaliar se esse excerto no texto de chegada manterá suas características de fragmento (forma e/ou concepção).

Que o Não-querer-possuir fique pois intrigado de desejo por esse movimento arriscado; na cabeça tenho *eu te amo*, mas eu o prendo atrás dos lábios. Não profiro. Digo silenciosamente a quem não é mais ou não é ainda o outro: *me impeço de amar você* (FDA, p. 164).

No entendimento de Marty, o fragmento do quadro de Verrocchio, colocado na abertura do livro, na capa do livro, talvez seja a melhor imagem do Não-Querer-Possuir, sendo efetivamente uma imagem, a imagem das mãos abertas, que se tocam de leve, cruzamento e desprendimento, carinho e confronto.

Os resultados dessa citação pictórica não se esgotam. A imagem também pode remeter à cena de Werther citada na figura “Contatos”: “por descuido, o dedo de Werther toca o dedo de Charlotte, seus pés, sob a mesa, se encontram (...) todo contato, para com o amante, coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda” (FDA, p. 56). Ou ainda a um emblema do discurso amoroso por oposição à imagem convencional das mãos enlaçadas.

Como as imagens não contam com traduções, no sentido restrito de idioma, mas apenas com reproduções, idealmente fiéis, a escolha por iniciar o estudo das citações em *Fragmentos de um discurso amoroso* pelo fragmento de imagem exposto na capa aponta para a dificuldade dessa análise quando trabalhados textos e não imagens.

Se de um lado há a facilidade do confronto da imagem original da tela de Verrocchio com a sua citação, auxiliando na leitura e interpretação desse movimento de recorte/citação, de outro modo, as comparações e os paralelos entre os excertos de *Fragmentos de um discurso amoroso* e os textos de

origem tornam-se mais complexas. Primeiramente, porque Barthes não utilizou as obras no original.

Ainda que fosse desconsiderado que o ato citatório compreenda transformação e leitura particular do citante, as versões do *Banquete* e *Werther* como constam na Tabula gratulatória, são em francês, são traduções que, no sentido mais amplo, representam reescrituras, recriações e interpretações dos originais grego e alemão, respectivamente. Do mesmo modo, as versões em português de *Fragmentos de um discurso amoroso* grosso modo terminam por serem traduções para o português das traduções francesas dos originais, sendo inevitável que suas citações sejam confrontadas com suas versões também para o português do *Banquete* e *Werther*. Em suma, isso implica numa limitação do confronto real entre citação e origem, mas que não prejudica a exposição de uma compreensão do citar na obra de Barthes.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso* é recorrente a citação marcada por aspas ou itálicos e acompanhada de uma referência explícita, na lateral do texto ou em notas de rodapé. Essa disposição não intimidadora aproxima o leitor, dá a condição de identificar a prática intertextual, evitando que ele permaneça em situação de ignorância em face do autor. Contudo, em alguns momentos – a intertextualidade prevê isso – são suprimidos os signos de mudança de enunciação, permitindo que o enunciador (amante) atribua a si o discurso de um outro “descaradamente” diante do leitor, como também os casos em que o enunciador fictício apropria-se do verdadeiro enunciador, não mencionado. Por isso, reitera-se que mesmo se a citação fosse constituída de fragmento preciso e localizável, emprestado de um texto fonte, sua amplidão torna-se bastante variável.



Como discutido no capítulo anterior, é próprio da intertextualidade, enquanto efeito de leitura, introduzir um modo de leitura capaz de modificar a linearidade do texto. Cada referência intertextual pressupõe uma alternativa que é ou seguir a leitura inadvertidamente, desconsiderando os fragmentos, ou buscar o conteúdo desses na origem. Essas escolhas quando postas em prática podem modificar e desviar o sentido do texto final e da própria citação.

Os recortes (fragmentos) das obras citadas não têm em vista um contexto narrativo determinado. O olhar barthesiano sobre esses trechos cria necessariamente uma ordem de leitura/recorte à revelia de uma ordem hierárquica e narrativa que se impõe em cada texto. Citar não é destruir o trabalho do autor de origem, pelo contrário, é continuar a escrever, mas diferente, dando prosseguimento ao texto, sem consentimento de alguma autoridade sobre o texto de origem.

Assim, constrói-se em *Fragmentos de um discurso amoroso* esse eu imaginário, que não é o próprio autor, muito menos uma personagem, é uma consciência simulada, sem idade, nome e sexo, apenas enamorado, amante, que se apropria do discurso do outro, de outros. Esse eu, sem ser o eu de uma pessoa particular, Marty (2009, p. 281) chama de consciência simulada, que é flexível em suas metamorfoses, podendo cobrir todos os pronomes pessoais e, portanto, tornando-se um “nós”, um “ele”, o *Werther*, ou um dos convidados à mesa d’*O Banquete*.

Na figura “Insuportável”, a frase de Charlotte ao final do romance de *Werther* “isso não poderá continuar assim” serve ao sujeito enamorado que constata o insuportável, como “o sentimento de um acúmulo de sofrimentos

amorosos” (FDA, p. 132). A frase pertence a todo sujeito que ama, daí a afirmação: “O próprio Werther poderia ter dito isso, e muito cedo, pois é próprio da situação amorosa ser imediatamente intolerável, passado o deslumbramento do encontro” (FDA, p. 132).

Mais adiante, na figura “Suicídio”, uma troca de pronomes concretiza essa afirmação. A figura expõe a opinião de Gide quanto à obra *Werther*:

“Acabo de reler Werther não sem irritação. Tinha esquecido que ele levava tanto tempo para morrer (o que é totalmente falso). Não acaba nunca e dá vontade de empurrá-lo pelos ombros. Por quatro ou cinco vezes, aquilo que se esperava ser seu último suspiro, é seguido de um outro mais último ainda [...] as partidas muito enfeitadas me irritam”.

Gide não sabe que no romance de amor, o herói é real (porque é feito de uma substância completamente projetiva na qual todo sujeito apaixonado é recolhido) e que aquilo que ele aí deseja é a morte de um homem, é a *minha* morte (FDA, 1989, p. 186).

O grifo (itálico) em “*minha*” é do sujeito enunciador, e parece chamar a atenção para quem fala – o autor – e também Werther, pois o enamorado aqui responde pelo personagem, eles são um único indivíduo, fundidos num mesmo discurso. Quando diz-se “autor”, refere-se à consciência que se construiu ao longo do livro, a do amante, sujeito enunciador. Isso não significa uma passividade de Barthes, que faria apenas uma montagem dos pontos de vista dos outros, renunciando ao seu, mas uma inter-relação entre essas verdades e a sua própria (ou a do amante).

Outro flagrante dessa fusão ocorre na figura “Importunos”. Nela, o enamorado fala dos pequenos ciúmes, usa o episódio das laranjas em *Werther* para dar o subtítulo à figura “A laranja”. Werther não gosta de ver sua amada dividindo com outros, por educação, a laranja que ele havia trazido para ela.

Afeito ao personagem, o sujeito amoroso acrescenta falas à criação de Goethe: “Não valeu a pena guardar essas laranjas para ela, já que ela as está dando”, diria a si mesmo, provavelmente, Werther (FDA, p. 126). Mais adiante, novamente, os discursos se confundem ao comentar o fato. Nota-se o “me” referindo tanto a Werther quanto ao sujeito enamorado:

Contradição insolúvel: por um lado é preciso que Charlotte seja “boa”, pois ela é um objeto perfeito; mas por outro, essa bondade não deve ter como efeito abolir o privilégio que me constitui (FDA, p. 127).

Nessa montagem, as vozes ressoam de modo igual. Os enunciados dialogam com os do sujeito enunciator, como se todas as posições se equivalessem.

Essa confluência de pontos de vista também se demonstra na figura amorosa “Roupa”. A figura explora um costume que atravessou o tempo, que ocorria em Platão (“Então me enfeitei a fim de ficar bonito para ir ao encontro de um rapaz bonito”) (FDA, p. 174), que era retratado em *Werther* (“Custei muito a decidir finalmente não mais colocar o simples costume azul que eu usava quando dancei com Lotte pela primeira vez: mas ele acabara ficando velho. Aliás, mandei fazer um absolutamente igual...” ) (FDA, p. 175) e ainda se faz presente na cultura amorosa atual: Barthes recorre ao dicionário (*Litttré*) para definir a toailete tanto no sentido da roupa que o sujeito amoroso usa com intenção de seduzir o objeto amado, suscitando e conservando toda a emoção do encontro amoroso, quanto no sentido de preparativos do condenado á morte, numa alusão à vítima desse assujeitamento amoroso.

Nota-se que determinadas figuras amorosas se sustentam em enunciados alheios (episódios de linguagem), não em histórias de amor (em

episódios pontuais), mas nas falas dos enamorados, na palavra amorosa. O sujeito enamorado de *Fragmentos de um discurso amoroso*, orquestrador dessas falas, as complementa, as justifica ou as toma para si, no sentido de pegar emprestada a experiência do outro. Nesse empréstimo, é comum a desatenção intencional ao episódico (ao fatídico) e resgatada a palavra amorosa fora do contexto original. Alguns flagrantes dessa subversão do fatídico, transformado em discurso amoroso, também são localizados na figura “Festa”.

O argumento da figura diz do sujeito apaixonado que vive cada encontro como uma festa, prevendo um gozo do momento ou a certeza do prazer. Na constituição dessa figura apenas falas de Werther são citadas, mesmo que descontextualizadas do original: “Vivo dias tão felizes quanto aqueles que Deus reserva a seus eleitos; e aconteça o que acontecer, não poderei dizer que não provei das mais puras alegrias da vida”; “Esta noite – tremo em dizê-lo –, eu a tinha nos braços, apertada contra meu peito...” (FDA, p. 113).

Também o discurso do *Banquete*, extraído de seu contexto, serve à composição da figura amorosa “Languidez<sup>32</sup>”. Barthes extrai das falas de Platão e Agaton: “Quando eu beijava Agaton, minha alma me vinha aos lábios, como se a infeliz tivesse que ir embora” (FDA, p. 136-137). Essa frase e não o fato, o episódico serve à languidez amorosa que o enamorado quer expor, e comprova esse estado sutil do desejo amoroso.

---

<sup>32</sup> O original *Languueur* é traduzido na versão para o português, de 2003, como “Langor”.

Outras relações de complementaridade entre *Werther* e *O banquete* são exploradas nas figuras “Alteração”, “Fofoca”, “Ausência”, “Só<sup>33</sup>” e “Escrever”.

A figura “Alteração”, de subtítulo “Um pontinho no nariz”, é formada de cinco fragmentos e tem como argumento:

Produção momentânea, no terreno amoroso, de uma contra-imagem do objeto amado. No decorrer de incidentes ínfimos ou de ligeiras características, o sujeito vê a boa Imagem repentinamente se alterar e se inverter (FDA, p. 19).

Platão e Goethe estão presentes nos fragmentos 2 e 5, respectivamente. Barthes inicia o primeiro fragmento citando Rusbrock e Dostoievski. Entre os fragmentos 2 e 5 há ainda menções a Heine, Proust, Flaubert e Gide.

Banquete	2. Dir-se-ia que a alteração da Imagem se produz quando fico envergonhado pelo outro (o medo dessa vergonha, segundo Fedro, conserva os amantes gregos no caminho do Bem, cada um tendo que tomar conta da própria imagem sob olhar do outro).
Werther	5. O discurso amoroso, ordinariamente, é um invólucro liso que adere à Imagem, uma luva suave envolvendo o ser amado. É um discurso devoto, bem pensante. Quando a imagem se altera, o invólucro da devoção se rasga; um tremor revira minha própria linguagem. Ferido por uma frase que ele surpreende, Werther vê de repente Charlotte como uma fofqueira, ele a inclui no grupo das amiguinhas com quem ela bate-papo (ela não é mais o outro, mas um outro entre outros), e diz então desdenhosamente “minhas mulherzinhas” ( <i>meine Weibchen</i> ) (FDA, p. 19-21).

Essa figura remete a questões de interpretação, no sentido de revelar que o outro é lido, entendido, a partir de uma percepção exclusiva do eu, que pode ser a correta, equivocada ou momentânea, mas que em suma não garante o acesso à totalidade do outro. O envolvimento com o texto, assim

---

<sup>33</sup> O original *Seul* é traduzido como “Sozinho”, na mesma versão da nota anterior.

como do amante com o amado, não é imune a um delírio de interpretação, à construção de uma imagem equivocada que pode se generalizar, alterando o próprio discurso daquele que lê, interpreta e ama. Contudo, não se deve entender o “equivocado” como a cópia ruim, pois não havendo a possibilidade do acesso ideal ao outro, do mesmo modo, não se concretiza a construção de outro ideal, por ser esse outro sempre construção e, portanto, natureza desse gesto.

Assim caracterizam-se as palavras de Platão e Goethe citadas em *Fragmentos de um discurso amoroso*: constituem um outro Platão e Goethe, repetidos, contudo, interpretados, incorporados e reconstruídos segundo a percepção de Barthes, que põe seus discursos a serviço do sujeito enamorado, pois é em determinadas semelhanças dos enunciados, assim como em ausências no seu próprio, que Barthes constrói a possibilidade de um mesmo sujeito de enunciação.

A passagem em que Werther vê Carlota como uma fofqueira também remete a essa interpretação e reconstrução do discurso pelo enamorado. O argumento da figura “Fofoca” fala do sujeito enamorado que se sente ferido ao constatar que o ser amado é citado numa “fofoca”, e ouve falar dele em comum. Nessa figura, o enamorado busca a evidência da fofoca em outros discursos. Para ele, o Banquete não é apenas uma “conversa” (fala-se de uma questão), é mais uma fofoca (fala-se dos outros entre nós):

Um homem segue aborrecido a estrada de Falera; ele vê um outro andando à frente, o alcança e lhe pede para narrar o banquete oferecido por Agáton. Assim nasce a teoria do amor: de um caso, de um aborrecimento, de uma vontade de falar, ou, se preferirmos, de uma *fofoca* de três quilômetros de comprimento.

(...) ao falar do Banquete, do Amor, Glaucon e Apolodoro falam é de Sócrates, de Alcebíades e de seus amigos: a fofoca esclarece o “sujeito” (FDA, p. 114-115).

A fofoca também é apontada na ocasião em que Werther, na carruagem que o levava ao baile, ouve de uma amiga – voz da fofoca – comentário sobre aquela cuja imagem vai encantá-lo: “ela está prometida, não deve se apaixonar por ela. Desse modo, a fofoca resume e anuncia a história que está por vir. A Fofoca é a voz da verdade” (FDA, p. 115).

O *banquete* e *Werther* se prestam aos caprichos do enamorado que completa: “A fofoca reduz o outro a *ele/ela*, e essa redução me é insuportável. O outro não é para mim nem *ele* nem *ela*; ele tem apenas seu próprio nome, seu nome próprio” (FDA, 1989, p. 115).

A figura amorosa “Ausência”, de subtítulo “O ausente”, é composta de oito fragmentos. O primeiro e o terceiro citam *Werther*, enquanto o quarto combina novamente Rusbrock e o *Banquete*:

- |          |  |
|----------|--|
| Werther  | 1. Grande quantidade de <i>lieder</i> , de melodias, de canções sobre a ausência amorosa. E, no entanto, não se encontra essa figura clássica, no <i>Werther</i> . A razão é simples: lá, o objeto amado (Charlotte) não se movimenta; é o sujeito apaixonado (Werther) que, em determinado momento, se afasta. Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; [...]. A ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, só se constitui diante de você, sempre ausente [...]. |
| Rusbrock | 4. [...] Do corpo vem uma palavra (clássica) que diz a emoção da ausência: suspirar: “suspirar depois da presença corporal”: as duas metades do andrógono suspiram uma depois da outra, como se cada sopro, incompleto, quisesse   |
| Banquete |  |

se misturar ao outro (FDA, p. 27-28).

Nessa montagem, a idéia da ausência, reconhecidamente invertida em Werther (pois é ele, o apaixonado que se afasta) dialoga com a falta da outra metade suscitada na história dos andróginos do *Banquete* (o interesse aqui é a simulação em favor do enamorado). Esses dois modelos de ausência corroboram a solidão do sujeito enamorado – o eu de *Fragmentos de um discurso amoroso* que não se dirige a alguém em específico, sempre discursando na ausência de resposta do outro.

Sobre essa ausência de resposta, o argumento da figura “Só” diz respeito:

[...] não ao que pode ser solidão humana do sujeito apaixonado, mas à solidão “filosófica, já que amor-paixão hoje em dia não está sob a responsabilidade de nenhum sistema maior de pensamento (de discurso) (FDA, p. 182).

“Nem um padre o acompanhava” é o subtítulo dessa figura. Composta de cinco fragmentos, ela expõe uma questão já tratada nesse trabalho, a que diz respeito à subestimação da *theoria* (campo da ciência) em relação ao tema amor. Quanto a isso, o trabalho barthesiano da citação consegue dispor a *theoria* em diversos momentos, não o ajudando a definir o discurso amoroso, mas como um fragmento do próprio discurso amoroso, absorvido por esse mesmo discurso.

No fragmento 1, *Werther* e um conceito etimológico de amante juntam-se para evidenciar o caráter relapso do enamorado, e da condenação não



apenas do sujeito, mas de todo o ato do amor pelos dogmas sociais, por exemplo a religião.

Werther	1. Como se chama esse sujeito que insiste num “erro”, ao contrário de todos e contra todos, como se tivesse diante dele a eternidade para “se enganar”? – Chama-se um <i>relapso</i> . Seja de um amor ao outro ou no interior de um mesmo amor, não paro de “recair” numa doutrina interior que ninguém divide amor. Quando o corpo de Werther é levado de noite para um canto do cemitério, perto de duas tílias (a árvore do perfume simples, da lembrança e do adormecimento), “nem um padre o acompanhava” (é a última frase do romance). A religião não condena apenas o Werther suicida, mas também, talvez, o enamorado, o utópico, o desclassificado, aquele que não está “ligado” a mais ninguém a não ser ele mesmo (FDA, p. 182).
Etimologia	

No fragmento 2, o discurso de Erixímaco, no *Banquete*, reforça a desqualificação desse tema, pois Eros era censurado como assunto de conversa. No mesmo fragmento, e também no terceiro, Barthes denuncia que, ao contrário do mundo clássico grego, em que para cada conviva daquele encontro, o amor, ou Eros, era um sistema, não existe na atualidade um sistema que o comporte, mas apenas aquele ou aqueles discursos que o desvalorizam, e aponta o discurso cristão, psicanalítico e marxista (reproduzidos na sequência) que servem apenas para desviá-lo do que o enamorado ama, reprimindo-o e oprimindo-o.

Banquete	2. No <i>Banquete</i> , Erixímaco constata com ironia que leu em algum lugar um panegírico do sal, mas nunca leu nada sobre Eros; e é porque Eros é censurado como assunto de conversa, que a pequena sociedade do <i>Banquete</i> decide fazer dele o tema da sua mesa-redonda: [...] o que os
----------	---

convivas tentam reproduzir não são proposições testadas, narrativas de experiências, é uma doutrina: Eros é para cada um deles um sistema. Hoje em dia, entretanto, não há nenhum sistema de amor [...] O discurso cristão, se ainda existe, o exorta a reprimir e a sublimar. O discurso psicanalítico (que, pelo menos, descreve seu estado) o faz elaborar o luto do seu Imaginário. Quanto ao discurso marxista, não diz nada (FDA, p. 182-183).

Nas palavras de Marty (2009, p. 249), a *theoria* (o discurso pronto e cientificamente ou academicamente aceitável) aparece em *Fragmentos de um discurso amoroso* como parte da ideologia do amante (o sujeito mais frágil que possa existir, e por isso a crítica desfavorável), que manipula e maltrata os fragmentos do outro ao sabor de sua fantasia e desejo.

Essa solidão filosófica também diz respeito à incompreensão, no sentido de que o sujeito enamorado precisa de um semelhante para o entender:

3. A solidão do enamorado não é uma solidão da pessoa (o amor se confia, se fala, se conta), é uma solidão de sistema: sou o único a fazer disso um sistema (talvez porque sou incessantemente rebatido sobre o solipsismo do meu discurso). Paradoxo difícil: todo mundo me ouve (o amor vem dos livros, seu dialeto é corrente), mas só me escutam (recebem “profeticamente”) os sujeitos que têm *exatamente* e *presentemente* a mesma linguagem que eu. Os enamorados, diz Alcebíades, se parecem com aqueles que foram mordidos por uma cobra: “Diz-se que eles não querem falar do que lhes aconteceu com ninguém, a não ser com aqueles que também foram vítimas da mesma coisa, como se fossem os únicos aptos a conceber e a desculpar tudo que eles ousaram dizer e fazer durante a crise das suas dores” (FDA, 182-184).

O leitor que se identifica com o eu de *Fragmentos de um discurso amoroso* faz esse papel do sujeito que tem “*exatamente e presentemente*” a mesma linguagem do enamorado. Por isso, nada deve impedir que o leitor interprete um fragmento de Werther a partir de um semelhante, presente em Platão, ou constatado em seu mundo particular. A continuação da obra pelo leitor torna-se uma dimensão da intertextualidade. Essa interpretação, que vem da informação, da memória, literária ou não, torna-se um mecanismo de produção de significância, resultante das relações entre os enunciados do texto, ou os parcialmente citados, e os do mundo exterior ao texto.

A figura “Escrever” complementa a questão do enamorado que, mesmo sendo compreendido apenas por seus iguais, procura uma forma de expressão desse enamoramento. A figura conta com o subtítulo “Amor inexprimível” e com o argumento: “Enganos profundos, debates e impasses que provocam o desejo de ‘exprimir’ o sentimento amoroso numa criação (notadamente de escritura)” (FDA, p. 91).

A figura é composta de cinco fragmentos, mas é no primeiro que Barthes fornece um bom exemplo do trabalho da citação, com a complementaridade entre duas fontes distintas, no sentido de servirem ao amante fluentemente.

Banquete	1. Dois mitos poderosos nos fizeram acreditar que o amor podia, devia se sublimar em criação estética: o mito socrático (amar serve para “engendrar uma multidão de belos e magníficos discursos”) e o mito romântico (produzirei uma obra imortal escrevendo minha paixão).
----------	--

Werther	Entretanto, Werther, que outrora desenhava bem e muito, não consegue fazer o retrato de Charlotte (mal pode esboçar
---------	---

sua silhueta que é, precisamente, aquilo que o atraiu nela).  
“Perdi... a força sagrada, vivificante, com a qual criava  
mundos em volta de mim.”

Marty (2009, p, 223) afirma que Barthes age no seu processo citacional como um estrangeiro, um autista, um sujeito relativamente cortado do mundo, do seu universo institucional. O autor considera *Fragmentos de um discurso amoroso* um livro estrutural que poderia ser lido como um dispositivo sistemático através do qual uma situação é abordada tanto na combinatória que articula todas as unidades do sistema entre si, como nas comutações infinitas que engendram no sujeito amoroso as mesmas atitudes, gestos, propósitos e disposições. Para o autor, a matéria do livro seriam os dois gestos estruturais, recorte e agenciamento.

Em outras palavras, compreendemos esses gestos estruturais como processos do trabalho da citação, que vem a ser a matéria de estudo do nosso trabalho. Assim, o que se percebe de imediato e em comum nas referências a que Barthes recorreu é o par sujeito amoroso e sujeito amado, presente na estrutura de todos os fragmentos.

Quando Barthes cita, a citação parece não ser uma garantia, uma prova ou uma autoridade, mas uma simples coincidência. Ou seja, isso significa que as palavras do sujeito amoroso atravessam o discurso de Werther, para na sequência atravessarem o discurso de Platão, ou dos amigos de Barthes, ou do próprio Barthes por trás da voz daquele eu que fala, como se essas citações não pertencessem a seus autores, mas, segundo Marty (2009), fossem discurso amoroso em *estado puro*. Ainda, de acordo com o mesmo autor, ocorre o empréstimo dessas vozes pelo simples prazer de dizer essas coisas à

moda delas: “essas frases pertencem, na verdade, à língua universal do mundo amoroso” (MARTY, 2009, p. 223).

Barthes reforça essa idéia de universalidade ao questionar o leitor, no final da figura “Festa”. Após citar Lacan, Werther, e Jean-Louis Bouttes, há a pergunta entre parênteses: “(Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?)” (FDA, 1989, p. 113).

O discurso amoroso é universal e cheio de si, capaz de apropriar-se de palavras em qualquer sistema de pensamento, sem maiores cuidados, apenas extraindo citações. As citações dessas duas referências (Platão e Goethe), por exemplo, não transforma o sujeito amoroso num adepto do platonismo, ou do romantismo exacerbado e suicida do jovem Werther. Barthes, pelo contrário, os cita muitas vezes para redizer suas ideologias, não as imitando, mas as adaptando, caracterizando, desse modo, a especificidade de seu trabalho de citação: a interpretação, a apropriação, a manipulação e a adequação ao discurso do enamorado.

Nessa situação, o trabalho do autor ocorre num movimento quase subterrâneo, em que um enunciado está sempre envolvido, relacionado a outros enunciados que contribuem para construí-lo. Ocorre um deslocamento, oferece-se ao texto do outro um novo contexto, e inscreve-se o próprio texto em relação. Daí pensar que essas questões de retomada e empréstimo não atuam apenas sobre as transferências de discurso, mas sobre as consequências desse movimento: a escritura inevitavelmente é citacional.

## Conclusão

*Fragmentos de um discurso amoroso* levantou de maneira particular a questão da citação, assim como a da alteridade no contexto de uma relação amorosa. A experiência do outro não pode ser confundida com a alteridade ordinária do outro, irreal, pois na relação o outro é uma expressão do meu desejo e não de uma alteridade.

Escritura e constituição da personalidade se aproximam, pois, semelhante a um texto, composto de fragmentos, referências, reminiscências e empréstimos, sempre em relação (intertextual) com outros textos, uma personalidade também se constitui de traços assimilados de caráter, imagens e identificação adquiridos de interações socioculturais.

É nesse sentido que foi possível neste trabalho privilegiar o trabalho da citação em *Fragmentos de um discurso amoroso*. O ato de citar, que é antecedido pelo gesto de interpretação, também é a relação entre o texto de acolhida e o fragmento do outro reutilizado no seio do novo conjunto formado por sua coexistência. Percebeu-se que esse trabalho é mais que uma simples justaposição, que a reunião de dois ou mais textos engendra inevitavelmente uma configuração textual nova, qualitativamente diferente da simples adição de unidades/enunciados. O fragmento citado conserva ligações com seu espaço de origem, contudo, não permanece inserido em novo contexto sem que ele próprio e este novo meio não sofram alterações.

Daí a concepção de citação como movimento transformador e, por ser ligado diretamente à intertextualidade, também criador, capaz de mostrar a

presença de um enunciador externo à ficção/ensaio/texto que reflete sobre sua atividade elaborando ligações e relações entre os discursos.

Contudo, esse papel não é exclusivo do enunciador maior, orquestrador de todas as citações. Cada leitor também cria seus fragmentos de um discurso amoroso. O fragmento, se considerado de uma perspectiva discursiva e ideográfica, permite ver em que sentido essa forma institui a figura do outro. Essa escolha leva ao registro do ato de leitura sob o questionamento filosófico do mesmo e do outro. Não se tem acesso à totalidade do outro, mas apenas a fragmentos, que preenchidos dos meus próprios dão a impressão de constituírem o outro por completo. Em outras palavras, se o outro é ao mesmo tempo eu e o outro, sendo esse eu um “eu” além de mim, é através dos olhos do outro que o “eu” passa a existir. A maneira como o fragmento se expõe e se abre ao leitor nos espaços em branco da página e na divisão não hierárquica em figuras estabelece uma relação singular com o outro.

Nesse texto em fragmentos, a responsabilidade do fim, do encerramento e do contínuo também pertence ao leitor. Por isso, os leitores também constroem a escritura, com suas lacunas, sua própria ordem e suas escolhas. A citação aparece então como recíproca de dois movimentos, escritura e leitura, tornando-se textualmente o princípio maior da relação com o outro.

## Referências<sup>34</sup>

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: **Theodor W. Adorno**. Gabriel Cohn (ed.). Tradução de Flávio René Kothe. São Paulo: Ática, 1994. p. 167-187.

BARTHES, R. **A preparação do romance vol. I: a obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A preparação do romance vol. II: a obra como vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

\_\_\_\_\_. **Fragments d'un discours amoureux**. Collection "Tel Quel". Éditions Du Seuil: Paris, 1979.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

\_\_\_\_\_. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, vol. 1 – teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

\_\_\_\_\_. **O grão da voz: entrevistas – 1962-1980**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

\_\_\_\_\_. **O grau zero da escrita**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.

\_\_\_\_\_. **O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978**. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

---

<sup>34</sup>A bibliografia de uma obra "levantamento topográfico das excursões do autor" é limitada e incompleta, pois, apesar de ser o catálogo dos textos lidos pelo autor enquanto o projeto de escrita o conduzia, ela não abre espaço para os jornais lidos, os filmes assistidos, as conversas ou aquilo que surgiu ao acaso: "Uma bibliografia verídica, sincera e exaustiva é tão impossível quanto uma confissão verdadeira" (COMPAGNON, 2007, p. 113-115).



\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004e.

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.

COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2007.

COMTE-SPONVILLE, A. **O amor a solidão**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Papyrus, 1990.

\_\_\_\_\_. **Limited Inc**. Campinas: Papyrus, 1991.

FURTADO, J. L. **Amor**. São Paulo: Globo, 2008.

GALINDO, C. W. **Abre aspas**: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2006 (Tese de doutorado).

GOETHE, J. W. von . **O sofrimento do jovem Werther**. Tradução anônima. Introdução de Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, 2006. [Tradução da versão de 1774, enquanto as demais traduções em língua portuguesa são da versão de 1787].

\_\_\_\_\_. **Werther**. In: Fausto & Werther. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

\_\_\_\_\_. **Histórias de amor**. Tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MATOS, O. C. F. Walter Benjamin: a citação como esperança. **Revista Semear**. Rio de Janeiro, 2005. n. 6. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_20.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_20.html).

MACHADO, C. **A citação e a aura literária**: exemplificação de uma problemática pós-moderna. In: IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada. Actas. Universidade de Évora, 2001. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumell/A%20CITACAO%20E%20A%20AURA%20LITERARIA.pdf>>.

MARTY, E. **Roland Barthes**: o ofício de escrever. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

MELLO, C. M. de. Citar. **Fragmentos**, Florianópolis, SC, v. 6, n. 2, p. 155-174, 1997. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/5914>>.

MONTAIGNE, M. **Os Ensaaios I e II**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

NOVA, V. C.; GLENADEL, P. (org.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de J. Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

ROUGEMONT, D. de. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

WESTERMANN, C. **O anjo de Deus não precisa de asas**. São Paulo: Loyola, 2000.